7e ANNÉE NOUVELLE SÉRIE — T. XXXVII

La Vie Intellectuelle



LES ÉDITIONS DU CERF
JUVISY * SEINE-ET-OISE

HOMMAGE

à

PAUL CLAUDEL

Présentation

Que l'on ne voie pas ici une protestation contre le vote de l'Académie. C'est là chose déjà oubliée et qui, après tout, n'a guère d'importance.

Mais il est une autre équivoque : celle d'une attitude apologétique à laquelle nous avons beaucoup trop cédé. Nous pensons trop à justifier notre croyance en faisant montre des savants, des poëtes et de tous les grands hommes qui ont pu la partager : notre foi s'établit à une autre profondeur.

Surtout elle est une nouvelle naissance. Le problème n'est plus de démontrer sans cesse la valeur d'une adhésion qui serait aux termes des démarches de notre pensée, il s'agit bien plutôt, après que l'esprit s'est incliné devant la Parole qui révèle, de déployer toutes ses forces d'être nouveau, de faire appel à toute la grâce, à toutes les vertus et à tous les dons de l'Esprit-Saint afin de lire à l'intérieur de la Parole son plus profond secret, d'en prendre conscience, de la comprendre autant qu'il est en notre pouvoir, et de revêtir notre vie entière de la lumière de cette connaissance.

Attester l'actualité de cette intelligence de notre foi, telle est sans aucun doute l'authentique grandeur du témoignage que nous apporte Claudel, cet homme qui n'a consacré que quelques pages au récit de sa conversion, mais qui a donné toute sa vie au chant de l'incorporation du Monde au Christ ressuscité.

L'œuvre est toujours à reprendre. Après le témoignage de ceux qui ont vu de leurs yeux, contemplé et touché de leurs mains le Verbe de Vie, après l'effort des premiers Pères

qui ont discipliné une pensée païenne pour lui faire exprimer et diffuser le message qu'ils devaient transmettre, après les audacieuses constructions des docteurs du Moyen-Age, hiérarchisant en de précises synthèses ce qui n'était encore que richesses confuses, après l'utilisation des découvertes humanistes et des rigueurs classiques, le chrétien du XXe siècle n'a pas le droit de se reposer, se contentant de recueillir les fruits du travail de ses aînés : La pensée chrétienne est un continuel effort d'enfantement sous l'action de l'Esprit.

Sans vouloir donner trop facilement en exemple ceux qui ne partagent pas notre foi et qui sont, par là même, plus pauvres que nous, ne trouvons-nous pas cependant chez eux plus de zèle à développer les richesses humaines ? A cet égard le récent Congrès qui réunissait à Paris les intellectuels de tous les pays peut nous être une leçon. Que de revendications en effet qui ne nous sont point étrangères et auxquelles nous sommes les seuls à pouvoir répondre totalement ! André Gide souligne tour à tour l'universalité de la culture que les écrivains ont mission de défendre :

> Cette culture que nous prétendons défendre est notre bien commun, elle nous est commune à tous, elle est internationale ;...

son enrichissement au contact de la vie plébéienne :

> C'est toujours par la base, par le sol, par le peuple, qu'une littérature reprend force et se renouvelle...

et corrélativement la mission des écrivains :

> La littérature n'a pas — du moins pas seulement — un rôle de miroir... Il s'agit aussi, il s'agit peut-être surtout... d'aider cet homme nouveau que nous aimons, que nous voulons, à se dégager des contraintes, des luttes, des faux-semblants.

Mais dès qu'ils veulent préciser cette collaboration, que les discours de Huxley, ou de Jean-Richard Bloch, sont décevants !

Ce rêve de créer l'homme nouveau, c'est à nous qu'il est

donné de le réaliser, à nous dont l'effort est tendu vers l'achèvement de cette seconde naissance : la parturition des enfants de Dieu.

Telle est l'œuvre qui attend les écrivains catholiques : car s'il est vrai que les ignorants et les petits pénètrent plus avant que les sages et les puissants dans la connaissance de la Vérité, il appartient cependant aux plus instruits, à ceux dont l'intelligence est plus profonde et les moyens d'expression plus riches de dire et de chanter au nom de tous l'Objet unique de notre contemplation commune, auquel chacun de nous a donné sa Foi, qui a pris tout notre amour.

Œuvre de conquête, œuvre de création, richesses toujours nouvelles et imprévisibles découvertes, car nous aussi, et avec plus de vérité que les écrivains que haranguait André Gide,

> nous nous sentons devant un inconnu plein de dangers et de promesses, toute une humanité vaillante, jeune et pleine de nouveauté.

Il n'est point vrai, en effet, qu'en venant nous enseigner la vérité de notre destinée, notre foi vienne enclore l'homme et limiter ses progrès. L'Esprit, qui est notre guide, ne cesse de nous faire découvrir les richesses de l'enseignement que le Christ a parfait, et au mystère de l'homme qu'évoquaient les écrivains de tous pays qui s'étaient réunis à Paris, s'ajoute le mystère de Dieu qui nous est donné. Peut-être n'avons-nous pas toujours saisi quelles virtualités infinies sommeillent dans l'homme chrétien, alors que l'Esprit comme aux premiers jours de la création couve le monde, et que sous l'action de sa chaleur aimante naît au jour, croît et s'épanouit l'univers de la Rédemption, ressuscité avec le Christ.

Que l'on nous entende bien : Le pouvoir de définir la vérité d'une proposition de foi n'appartient qu'à l'Église enseignante, c'est-à-dire à la hiérarchie unie au chef Romain, et même il est contenu tout entier dans le seul chef suprême,

quand celui-ci use de son pouvoir de docteur universel. Mais la décision qu'il prend alors est comme une réponse à l'attente universelle. Elle vient au terme d'une longue recherche et comble l'ardent désir de connaître les secrets divins : Pie IX définissant, le 8 décembre 1854, le dogme de l'Immaculée Conception aimait à mettre sa décision dans le prolongement de la pensée chrétienne, et rappelait que le nouvel article de foi n'était que l'expression du sens perpétuel de l'Église, *et, lorsque le dogme fut proclamé, il se réjouit de voir « l'univers entier y applaudir ».*

Le sens perpétuel de l'Église : *telle est la mystérieuse réalité que tous les fidèles unis à leurs Évêques et au Pontife romain ont mission de continuer, à laquelle les intellectuels ont le devoir plus particulier de se dévouer. Que ce devoir ait été compris à notre époque, Claudel nous en est le garant, lui qui écrivait à Jacques Madaule :*

> L'idée générale de ma vocation, vous l'avez bien vue, un grand désir et un grand mouvement vers la joie divine et la tentative d'y rattacher le monde entier, celui des sentiments, celui des idées, celui des peuples, celui des paysages, de rappeler l'univers entier à son rôle ancien de Paradis.

Ou encore :

> Combien je désirerais que le Claudel écrivain disparût complètement, et que sous les déguisements ridicules de littérateur on ne vît que l'homme qui y est incontestablement, c'est-à-dire le serviteur de Dieu, le passionné de la gloire, de la vérité et de l'amour de Dieu...

Tel est Claudel. Et il n'est pas seul à mener cette quête de la Foi qui cherche l'Intelligence. N'est-ce pas au Collège de France que sont données chaque année ces conférences commencées en Sorbonne, où revivent les théologies de saint Bonaventure, de saint Thomas, de saint Bernard et de Duns Scot devant un auditoire passionnément attentif ? Ne voit-on pas des groupes d'étudiants et même de jeunes professeurs suivre cet autre disciple de saint Thomas qui, après avoir étudié la philosophie de la nature et la métaphysique, recher-

che les principes d'une nouvelle chrétienté ? ou cet autre penseur venu d'un autre point de l'horizon philosophique qui applique son intelligence lucide et sa vivante dialectique à dégager les implications de la foi, de l'espérance, de la fidélité et des plus authentiques valeurs chrétiennes ? N'est-elle pas émouvante aussi cette patiente recherche d'un homme presque aveugle qui, après des années de labeur, met au jour l'œuvre que couronnera l'étude de l'Esprit chrétien ? Et n'est-ce pas un signe, enfin, que des pensées si diverses aient ressenti, — de façon différente il est vrai, mais le témoignage n'en est que plus probant, — l'actualité de problème de la philosophie chrétienne ?

Nous nous sommes limités dans notre rapide résumé. Nous n'avons pas parlé de l'étranger. Nous avons passé sous silence les études proprement théologiques et les écoles Bibliques. Nous nous en sommes tenus à la philosophie. Nous n'avons voulu parler ni de l'architecture religieuse, ni de la musique sacrée, ni de la peinture, ni de la statuaire ou des arts mineurs utilisés pour représenter les mystères ou pour rehausser la beauté du culte liturgique. Ni du théâtre chrétien ni de la littérature. Qu'il nous suffise d'évoquer, parmi les romanciers, celui qu'à un congrès de ces dernières années nous avons vu acclamer, alors qu'il était absent, par une jeunesse venue de tous les pays, pour lui avoir révélé mieux qu'aucun autre la tragédie de la destinée chrétienne qui seule donne son sens à notre drame humain.

Mais de tout cet effort, de toute cette richesse, Claudel est plus que le symbole, il en est récapitulation. Comme le don de sagesse domine tous les dons de l'Esprit et semble les résumer tous.

Il fallait sans doute un poète pour unir, à l'image du théologien, toutes les activités de l'esprit chrétien. La sagesse n'inclut-elle pas cette douceur de l'amour qui est au principe du chant ? et n'est-ce pas le poète qui pourra le plus parfaitement imiter le don du verbe incarné ?

Le verbe de Dieu est celui en qui Dieu s'est fait à l'homme donnable,

La Parole créée est cela en qui toute chose créée s'est faite à l'homme donnable.

De ce don nous avons voulu dire à Claudel notre reconnaissance. Nous lui offrons ces hommages recueillis en France par Jacques Madaule dont il loua la critique intelligente, auxquels nous avons uni les témoignages reçus de l'étranger par l'entremise de notre collaborateur M. Forst de Battaglia. Nous avons groupé l'ensemble sous les deux titres généraux : l'homme *et* l'œuvre, *mais nous savions que l'homme ne peut être compris sans l'œuvre et que Claudel, dans ses écrits, nous fait participer au plus intime de sa vie. C'est pourquoi notre gratitude, malgré sa plénitude, a voulu rester simple, et si dans cette œuvre monumentale qui s'impose parfois brutalement à nous, nous avons rencontré quelque difficulté, nous ne l'avons pas caché au poète, nous le lui avons dit franchement.*

Nous avons voulu unir ici — autant qu'il est possible, car nous savions bien que notre liste serait forcément incomplète — tous ceux qui ont avec Claudel cette vocation « de rappeler l'univers entier à son rôle de Paradis ». Il nous semblait que telle était bien la mission de La Vie Intellectuelle *de grouper tous ceux qui veulent mettre leurs forces et leur intelligence au service « de la vérité et de l'amour de Dieu ».*

Et puisque la plus haute ambition de Claudel est de disparaître derrière ce Dieu qu'il sert, nous aussi, nous souhaitons avec lui que, de ce recueil, ce ne soit pas son nom que l'on retienne surtout, mais l'unité faite en ce jour de ceux qui veulent augmenter la lumière de leur foi : aux écrivains « révolutionnaires » que nous évoquions tout à l'heure, groupés pour mettre au monde, sans le secours divin, un homme nouveau, qu'ils montrent, groupés eux aussi, par leur union que le Christ est le seul qui puisse conduire à son terme cette seconde naissance. Qu'ils entendent l'Église leur adresser l'appel que le Pape Pie, le Père humilié, adressait à Orian :

Orian, donne-leur la lumière ! Il n'y a pas qu'une aveugle au monde.

Pour celui qui sait ce que c'est que la lumière et qui la voit, est-ce qu'il n'est pas responsable de ces ténèbres où sont tant de pauvres âmes autour de lui, et comment en soutenir la pensée ?

Orian, mon fils, ce que je n'ai pu faire, fais-le, toi qui n'as pas ce trône où je suis attaché pour mieux entendre le cri désespéré de toute la terre : ce supplice d'être attaché pendant que toute la terre souffre et qu'on sait qu'on a en soi le salut, toi qui n'as pas ce vêtement devant lequel par la malice du diable tous les cœurs se reculent et se resserrent !

Parle-leur, toi qui sais leur langage, qui n'es un étranger à aucun repli de leur nature.

Fais-leur comprendre qu'ils n'ont d'autre devoir au monde que de la joie !

La joie que nous connaissons, la joie que nous avons été chargé de leur donner, fais-leur comprendre que ce n'est pas un mot vague, un insipide lieu commun de sacristie.

Mais une horrible, une superbe, une absurde, une éblouissante, une poignante réalité ! et que tout le reste n'est rien auprès.

Quelque chose d'humble et de matériel et de poignant comme le pain que l'on désire, comme le vin qu'ils trouvent si bon, comme l'eau qui vous fait mourir si on ne vous en donne, comme le feu qui brûle, comme la voix qui ressuscite les morts !

La Vie Intellectuelle.

A Notre-Dame-des-Sablons

par Paul Claudel

Il y a bien des années, ô mon Dieu, que chaque jour à cinq heures du soir je suis le client de Votre croix bénie. Un client bien décevant et le déplacement d'air qu'apporte avec lui ce personnage engourdi ne suffirait pas à faire tourner les ailes d'un moulin à vent. Ça ne fait rien, il aime à être là, il aime à s'y sentir totalement dissous et ignoré, à prendre sa part du silence et de l'immobilité générale. La plupart du temps, il n'arrive rien, au moins rien de perceptible. Il s'estime heureux quand après les longs laps d'un affût sans cesse repris et recommencé, il assiste au fond de lui-même à quelque chose d'aussi important que l'écroulement d'un grain de sable. Mais n'est-ce rien purement et simplement que d'exister? N'est-ce rien que de coexister à cette lampe, à cette infime particule de lumière rouge qui, tantôt ramassée et tantôt brusquement détendue, là-bas dans le sanctuaire souffre Dieu? La passion est devenue patience. C'est Vous-même, ô mon Dieu, c'est la croix! Oui, je le sais, c'est Vous! N'est-ce rien pour un moment que d'avoir épousé dans l'abdication du temps l'Éternité, de participer à la patience de Dieu?

Au-dessus de moi la triste rivière des souvenirs, des images et des idées suit son cours tourbillonnant et irisé. Je suis ailleurs, au dessous, un peu plus bas. Substantiellement. Là où la principale fonction est purement et simplement de continuer, de respirer. Je

ne regarde rien. Je ne demande rien. J'assiste. J'attends. Il fait bon ici.

L'âge a obscurci mes oreilles et mes yeux. Je commence à réaliser autour de moi tous les symptômes de cette époque de la vie dont parle l'Ecclésiaste. *Et claudent ostia in plateâ, in humilitate vocis molentis* (je ne la connais que trop, cette chanterelle incessante !) *et obsurdescent omnes filiae carminis* (il s'agit des syllabes qui perdent leurs consonnes). *Florebit amygdalus, impinguabitur locusta* (la sauterelle, la folle du logis, en mal continuel d'explosion, la voici donc alourdie quelque peu !). *Dissipabitur capparis* (la câpre, le piment secret : ne commence-t-il pas un petit peu à s'éventer ?). *Quoniam ibit homo in domum aeternitatis suae.* La maison de mon éternité ! comment donc, Seigneur ! Je ne demande pas mieux ! Mais après tout n'y suis-je pas déjà ? Il n'y a que là que je me sente réellement confortable. Je suis comme un de ces vieux bonshommes dans une épicerie de Far West. Il ne dit rien, il n'achète rien, mais on le tolère tout de même, il ne gêne pas. Il n'écoute pas la conversation autour de lui, mais il la suit pourtant par bouts disjoints, mêlée à ses propres pensées. Il est comme s'il n'était pas, et quelqu'un qui le verrait près du poêle penserait qu'il n'a plus autre chose à faire dans la vie que de se réchauffer à ce soleil intérieur.

Autour de moi les vitraux ne sont plus qu'une diaprure éparpillée et à mesure que le jour s'éteint un regard jaune et mort. Mais, la tête renversée, de bas en haut, je regarde mon Seigneur, le grand crucifix qui est suspendu à la voûte. L'autre jour au Louvre je visitais les nouvelles salles des Antiques. (Il y a aussi la frise des cynocéphales aboyant au Soleil levant et ce beau et pur cercueil de diorite noire, gonflé comme

une forme humaine, où l'habitant devait se sentir si bien entre les bras de la déesse Internatamattit.) Au milieu d'une salle si lumineuse qu'elle éblouissait comme du soleil concentré, on conserve une colonne de pierre blanche. C'est l'Épi de Déméter sans doute. Mais là-haut, à cette voûte au-dessus de moi, entre ciel et terre, je considère un bien autre épi, la pousse essentielle, l'élan royal qu'un dieu hypostasié a donné à la plénitude humaine. Je suis seul ici-bas (en compagnie du moissonneur de chaises que je ne suis pas sans gêner dans ses opérations) au devant de cette présence interminable. A peine si dans le vaisseau obscurci quelque femme de temps en temps vient apporter un signe de croix rapide, ou ce vieil homme une lourde génuflexion. J'ai empoigné la corne de ce bœuf de chêne qui sous la « chaire de vérité », (comme on dit en Belgique), mêlé au lion et à l'aigle et à l'ange figure le Troisième Évangéliste. Et je songe à ce sacrificateur dans le Lévitique qui était chargé d'approvisionner le grand-prêtre de ce sang qu'il devait porter *à l'intérieur du voile*. Je sens comme une sécurité à m'accrocher ainsi à la corne de ce solide animal. Et je songe aux deux victimes que ce même grand-prêtre consacrait à certains jours de l'année : l'une que l'on immolait sur l'autel, et l'autre, l'autre, l'émissaire, que l'on expédiait, chargée d'imprécations, dans les ténèbres extérieures. Elle y est toujours et les rues d'une grande ville se prêtent à son galop déchaîné. C'est elle dont aujourd'hui les animaux d'acier beuglant de toutes parts multiplient la course insensée.

Je la vois donc devant moi réalisée, la promesse de l'Évangile : *Quand je serai exalté, je tirerai toutes choses à moi* (Joan., XII, 32). Il a dit : toutes choses. Toutes choses absolument. Depuis que le Christ a été

élevé, c'est une action continue et qui ne s'interrompt pas. C'est un mouvement inverse à celui de la matière qui tend vers le bas. C'est un appel, c'est une invitation à l'être de se dégager de la masse. Et ici vient se placer une idée de saint Augustin. Saint Paul, remarque-t-il, nous enseigne que Jésus-Christ est la *pierre angulaire* (Eph., II, 20) et comme le *fondement* (I Cor., III, 11) sur lequel est construit le temple spirituel que forment tous les chrétiens (Ibid., 17). Puisque le Christ est le fondement, il faut donc que toute la construction vienne s'appuyer sur Lui. Or le Christ est ressuscité. Il est au ciel. « *C'est donc du côté du ciel qu'il faut que nous allions chercher notre appui. Quand il s'agit de construire sur terre un édifice avec des matériaux que leur poids tire nécessairement en bas, il faut bien poser en bas les fondations, mais pour nous, c'est le contraire : la Pierre qui constitue le fondement de l'édifice a été placée en haut* (1) *: elle nous attire donc en haut par la charité qui devient notre pesanteur propre.* Amor meus, pondus meum. » (S. Aug. Serm. 337, c. IV, n. 4 — *Confess.* lib. XIII, cap. XIV, n. 10.) Ce n'est donc pas une violence extérieure qui nous ravit, c'est une qualité associée à notre quantité. C'est une action magnétique. C'est un devoir. C'est la conscience déterminée au fond d'un sujet qu'il appartient à un autre arrangement que le sien propre (2).

— O mon Dieu, je le comprends maintenant, ce n'est pas peu de chose, je ne dis pas que de porter Votre croix, mais simplement de l'accompagner, de la mesurer, de ce regard prolongé où ne font défaut ni

(1) *Lapides sancti elevabuntur super terram ejus.* Zac., IX, 16.
(2) *Cum elevatum fuerit signum in montibus, videbitis.* Is., XVIII, 3.

l'attrait ni l'étonnement ni la crainte. La voici qui s'est envolée et qui de là-haut me fait signe. Pour la rejoindre, comment faire? (1) Ah, je sens que je me suis engagé dans une entreprise trop ardue! Ces ailes de bois, je ne sais comment faire pour les adapter à mes épaules. Et ici, par terre, je ne dis pas pour transporter cet engin incompréhensible, mais pour le faire bouger, où ramasserai-je le coup d'épaules, le coup de reins, l'énorme coup de volonté qui serait nécessaire? Je sens que chaque pas ne peut être gagné que par une espèce de violence fondamentale qui ressemble aux éruptions de la nature. Alors puisque je suis terrassé, puisque je ne puis ni m'envoler, ni même avancer d'une ligne, c'est dans le cri seul qu'est placée mon espérance! C'est le cri seul en qui je franchirai cette distance incommensurable! Je suis comme ces créatures informes aplaties sur les plages fossiles quand, après des siècles d'efforts, elles réussirent le premier cri, cette espèce de braiement monstrueux. *Mon ami, ma colombe, fais-moi entendre ta voix! ah, que ta voix sonne à mes oreilles, car elle est douce!* (Cant.)

Quand Je serai élevé, Je tirerai toutes choses à Moi. Élevé, c'est ça : j'aurais d'abord voulu me faire expliquer ce que c'est que d'être *élevé*. Et je pense tout d'abord à cette *élévation* qui est le moment central de la Messe quand le prêtre, successeur du sacrificateur antique, montre au Ciel et à la Terre cette victime, ce cœur palpitant qui fonctionne entre ses doigts (2). A ce signe ainsi arboré, du fond de l'église

(1) *Sicut exaltantur caeli de terra, sic exaltatae sunt viae meae a viis vestris.* Is., LV, 9.

(2) *Pectusculum de ariete sanctificabis, elevatum coram Domino.* Exode, XXIX, 26.

la marée des fidèles soulevée vient déferler jusqu'aux marches du sanctuaire (1). Et je rattache leur imploration à cet étrange épisode du Serpent d'airain (Num., 21), ce principe mortel et dévorant que la main de Moïse cueille dans le sable pour en faire dès qu'il l'a hissé au bout d'une pique la source de guérison de tout un peuple affolé. Ce qui, par terre et caché, mordait, tuait, visible maintenant, montré, c'est cela qui sauve. Le ministre de mort est devenu un instrument de salut. Qu'est en effet le serpent, sinon une espèce de schéma simplifié, qui est le souffle dans un fourreau, la racine de l'âme dans la chair, l'esprit humilié qui rampe sur la terre, cet esprit incessamment qui machine contre le talon de notre mortalité et nous empêche de subsister? Quelle forme pouvait mieux convenir au Verbe dans Son ultime abaissement qui S'est fait pour nous péché et boue, *un ver* vraiment, s'écrie le Prophète, *et non pas un homme*! C'est cela qu'il a plu à Dieu de ramasser et *de placer au dessus de tous les noms* (Phil., II, 9), afin que nous voyions entrelacée à la croix en un même calligramme la racine de notre faute et celle de notre salut. Voilà l'Arbre que pour notre émerveillement a produit *le Royaume de Dieu*, cette *semence* dont parle l'Évangile, si petite qu'elle est *la plus petite de toutes*, jusqu'à échapper entièrement à nos sens. C'est elle qui est devenue cet arbre immense (2). *Je prendrai de la moelle du cèdre sublime et je la mettrai où il faut : du sommet de ses rameaux*

(1) *Elevare, elevare, consurge, Jerusalem!* Is., LI, 17.
Sursum corda!
Quae sursum sunt sapite. Col., III, 2.
Gloria in excelsis.

(2) *Et voici un arbre dans le milieu de la terre : sa hauteur est immense.* Dan., IV, 7.

j'arracherai le tendre et je le planterai sur un mont élevé et éminent. Sur le mont sublime d'Israël je le planterai et il érompra en un germe et il fera fruit et il deviendra un cèdre grand : et J'ai exalté le bois humble : et J'ai séché le bois vert et J'ai fait frondoyer le bois sec. Moi, le Seigneur, J'ai parlé et J'ai fait (Ezech., ch. xvii). *C'est lui que les eaux ont nourri, l'abîme l'a exalté* (Id., xxxvi, 4). Et Jésus-Christ nous dit que la mesure de Son exaltation est celle de Son abaissement. Il n'est rien de si bas avec quoi il n'ait voulu faire connaissance. Il n'est pas seulement dans la boue comme le serpent, dans la pourriture comme le ver, Il est à nos pieds. C'est notre base même, c'est le principe alternatif de notre mouvement et de notre équilibre, qu'Il est venu vérifier, sanctifier, baptiser. C'est à nos pieds que le Créateur a pris posture de suppliant, ce sont eux qu'Il a arrosés de baisers et de larmes. (Et qui sait? peut-être qu'Il est là encore. Il faut faire attention à ne pas marcher sur Lui.) Ce sont ces pieds aussi que désormais il faut tenir préparés à l'ascension. Oublions-les plutôt au profit de ces deux bras tout-puissants au dessus de nous qui viennent de prendre leur essor! *Lève-toi,* disent-ils, *et viens!* J'ai vu en Asie ces idoles inertes, ces bouddhas compacts, les uns, comme à Ceylan, de toute leur longueur sur le sol aplatis comme des limaces, les autres, comme en Chine, assis et les yeux baissés, amalgamés à leur propre pesanteur. Mais nous, le Dieu que nous adorons, Il n'est pas seulement debout, Il est élevé, Il est déployé jusqu'à l'extrême, il n'y a pas une fibre de son corps où la puissance ne soit en acte! Il est au-dessus de tout, Il ne tient à rien, mais c'est Lui qui nous tient et c'est nous qui tenons à Lui, indissolubles! Il est là pour toujours entre le ciel et la

terre, suspendu, intermédiaire. C'est un Dieu en plein fonctionnement. Il n'est pas seulement élevé, mais les yeux attachés à Son Père, Il est tout entier englouti dans l'effort de tout élever et nous-mêmes jusqu'à Lui.

Fils de l'Homme! fils de David! entendez-moi à mon tour, qui, à cette heure de lumière diminuante et la corne de l'animal évangélique dans le poing, m'écrie lamentablement, la tête renversée vers Vous : *Fili Hominis, putasne vivant ossa ista?* (Ezech., xxxvii, 3) Où est le souffle venant des quatre plages du Ciel à la fois qui me réalisera et qui fera un homme de nouveau à Votre ressemblance de ce tas d'ossements arides et disjoints? *Il y a quelque chose de coupé*, dit le Prophète (Ezech., xxxvii, 11), *nos os sont devenus secs et notre espérance a péri.* Quelle meilleure description du cimetière que jadis j'ai partagé avec tant de morts vivants et où depuis il m'est arrivé de faire plus d'une saison! *In terrâ desertâ et inviâ et inaquosâ. Mes os,* dit le Psalmiste, *se sont desséchés comme du foin, ma vertu est comme de la terre cuite, ma peau,* c'est-à-dire mon enveloppe sensible, *s'est endurcie et contractée. Qu'as-tu à faire,* dit Job, *avec ce bouchon de paille sèche?* Mais aussitôt j'entends le même patriarche qui s'écrie : *Il y a une espérance qui repose au fond de mes os!* Je n'ai pas perdu la conscience de mon dessin essentiel, il y a en moi quelque chose d'irréductible qui sait et qui croit *que son rédempteur vit.* Il reste le fondement, l'os sacré, il reste quelque chose d'indestructible et de minéral, il reste la Foi, il reste le *Credo*, il reste le caillou, il reste cette pierre qui crie! (Luc., xix, 40.) Le souffle venant de tous les côtés à la fois qui a créé et le ciel et la terre et l'homme, je sais qu'il n'est pas épuisé. Il y a en moi quelque chose de solidaire avec l'univers entier qui se

souvient de la manière dont nous avons été tirés du néant. Ce n'est pas une chiquenaude, comme le voulait ce philosophe, qui a déclenché une machinerie, c'est une étincelle, une piqûre, pareille à la pointe obscure du génie, qui a rassemblé et dressé un échafaudage de propositions : à la place de l'éruption vague une question précise, quelque chose qui réalise encore moins qu'il n'interroge (1). D'abord le désir, d'abord le cri aveugle, et puis autour de moi de toutes parts, les mains, ces mains avides et savantes, les miennes, qui recherchent, qui choisissent et qui exécutent (2). C'est le Verbe *élevé* ou transcendant qui provoque la masse au visage et à l'individu l'énergie latente. Il n'y aurait pas d'ascension, il n'y aurait pas cette montée partout qui fait, je veux dire qui fait de plusieurs choses une seule, s'il n'y avait *Ça* au-dessus de nous qui provoque et qui attire, cette fin qui crée le moyen : ou note une seconde qui permet à la créature passagère d'écouter l'éternité. *Chaque os,* nous dit le Prophète, *est allé à la rencontre de sa jointure* et l'a trouvée. Puis à cette armature est venue s'appuyer et s'enraciner la machine souple et forte des muscles et des ligaments, ce qui est capable de faire passer la forme à l'autonomie et au mouvement. Là-dessus comme une étoffe est venue s'étendre la chair et la tunique sensorielle. Mais tout cela n'aurait pas suffi si des Quatre coins du ciel l'Esprit n'avait pas soufflé, cette conscience plus ou moins obscure que l'être *animé* prend en respirant de

(1) *Dedit abyssus vocem suam* : *altitudo manus suas levavit.* Habac., III, 10.

(2) *Clama, ne cesses!* Is., LVIII, 1.
Ulula, porta, clama, civitas! Is., XIV, 31.
Clamabit ad me et Ego exaudiam eum. Ps. XC, 30.

lui-même et de sa vocation. *Veni Creator Spiritus!*

Cet esprit en qui Dieu a créé le monde en soufflant dessus, comme le prêtre qui des lèvres et du fond de ses poumons dessine la lettre φ sur les fonts baptismaux, il n'a pas cessé de passer sur nous et c'est le grand Alizé qui depuis le jour de la Pentecôte gonfle les voiles de l'Église. Tantôt c'est la tempête qui déracine les chênes, et tantôt c'est le chalumeau de l'émailleur ou tout à coup en pleine figure la bouffée irrésistible de la rose. Une parole, moins que cela, la forme d'une parole, elle a suffi.

C'est l'Esprit autrefois qui a élicité le Christ au sein de la Vierge Marie et c'est le Christ personnel à son tour qui tire, qui rassemble et qui promeut autour de Lui cette Église qui est son corps collectif : cela que suscite, lie, forme, anime, la foi qui est en un même chef et la participation aux mêmes sacrements.

De cette énergie incessante du Christ qui tire tout à Lui, de ce quadruple (1) désir qui s'exerce à la fois sur la gauche et sur la droite, sur l'altitude et sur la profondeur, de cette Unité unificatrice, de cette opération cosmique, la croix est non seulement le symbole abstrait, mais, si j'osais dire, l'expression mécanique (2).

(1) On pourrait trouver une figuration de ces quatre lignes d'effort du Crucifix dans les emblèmes traditionnels des Evangélistes. L'Aigle de Jean est l'essor vertical. L'Ange de Matthieu, exécuteur des volontés divines dans le temps, va rechercher scientifiquement jusqu'au fond de la généalogie et jusqu'aux frontières d'Israël les assises de la Croix. Le Lion de Marc est cette droite rapide et conquérante qui apporte le baptême aux nations. Le Bœuf de Luc est cette puissance de *conférence* d'un triple estomac, la digestion ruminée et vivifiante des vérités divines, l'opération de la respiration et du cœur sur cette matière qu'apporte la mémoire. *Et in medio ejus similitudo IV Animalium.* Ezec., I, 5. — *In medio II Animalium innotesceris.* Habac., III, I.

(2) *Machina quippe mentis est vis amoris, quae hanc dum a mundo extrahit, in alta sustollit.* S. Grég., *Moral.*, VI, 37, 58.

Le Christ sur la croix ne cesse pas de travailler. C'est un engin devant nos yeux en fonctionnement continuel. C'est le levain inextinguible qui ne cesse pas d'opérer sur ses trois mesures de farine. C'est cette prise poignante, cette traction fondamentale, qu'on appelle en anglais *the tug*. Les bras de la croix, ce n'est pas seulement une expression abrégée (1) de l'homme complet et réalisé dans la Justice, ce sont des leviers en action. C'est le pressoir de Japhet, tel que nous le décrit Anne-Catherine Emmerich (*Vie de N.-S.*, VI, 19) : *Le pressoir avait la forme d'un Y... L'entonnoir avait un sac de cuir dans sa partie supérieure. Deux bras mobiles, semblables à des leviers et pénétrant de chaque côté dans le tronc, pressaient le raisin renfermé dans le sac et le jus découlait par des trous que l'on avait ménagés dans la partie inférieure de la machine. C'était donc en même temps une croix et un pressoir* (2).

La Croix, c'est Dieu à l'œuvre. Elle est non seulement son instrument, elle est sa forme active, son opération extractrice et unificatrice, son extension entre les quatre points cardinaux : le Nord ou Zénith qui est cette racine dans le *firmament* : le Sud ou Nadir qui est cette matière échauffée par la grâce sur laquelle la force s'exerce : ces bras à droite et à gauche qui sont les instruments de son énergie temporelle.

Ainsi ce n'est pas seulement de la créature que l'on

(1) *Verbum consummans et abbrevians in aequitate*. Rom., IX, 28.
Consummatio abbreviata inundabit justitiam. Is., X, 28.
Consummationem et abbreviationem Dominus Deus faciet. Is., X, 23.

(2) On trouverait, je crois, cette représentation dans différents documents iconographiques de l'ancien temps, par exemple dans un vitrail de Saint-Etienne-du-Mont à Paris.

peut dire, comme saint Paul (Rom., VIII, 22) *qu'elle gémit et qu'elle est en travail d'enfantement jusques à maintenant.* C'est du Créateur lui-même (pareil à ce Samson au pouvoir des Philistins découronné et mis au « travail »). C'est cela qui à la messe, ou à cette église des Sablons, cependant qu'à demi renversé et cette corne de bête entre les doigts, j'envisage ce signe suspendu, nous est donné à réaliser, à ressentir et à comprendre. C'est cela qui empêche la masse circonvoisine d'être tranquille, c'est cela qui l'empoisonne et qui la dérange sourdement dans ses aplombs, c'est cette sollicitation qui se trahit dans une aire de plus en plus élargie par toutes sortes de gonflements, d'explosions, de flux, de démolitions, et aussi de coalitions momentanées et d'essais dans une attitude de résistance, bientôt réduite par l'incohérence innée et l'irrésistible tentation du poids. Depuis que Dieu au milieu de tout a été crucifié, le monde n'est plus occupé qu'à faire de plus en plus nettement attention à ce cœur qui bat et qui l'attire.

Et nous, cependant que notre généreux athlète dans le nœud des deux mondes combat et travaille pour nous, associons-nous à cette supplication solennelle par laquelle la Mère Église en ce jour du Vendredi-Saint, s'efforce de pousser l'un derrière l'autre jusque dans l'aire de Son activité les peuples lourds et récalcitrants.

PAUL CLAUDEL.

(Extrait d'un ouvrage à paraître prochainement : *Un poète regarde la croix.*)

L'HOMME ET LE CHRÉTIEN

Un génie catholique par JACQUES MARITAIN

•

Le Père par LOUIS CHAIGNE

L'Ami par GABRIEL FRIZEAU, LOUIS MASSIGNON, FRANCIS JAMMES

L'Ambassadeur par LÉOPOLD LEVAUX

Claudel et l'Académie par G. DE REYNOLD, CAMILLE MELLOY, GERTRUDE VON LE FORT, GIOVANNI PAPINI, G.-K. CHESTERTON

Le Français par WLADIMIR WEIDLÉ

Le Croyant par GEORGES CATTAUI

•

Notre serviteur Paul Claudel par PIERRE BARANGER

Un génie catholique

Le titre, mon cher Madaule, du livre que vous avez consacré à Claudel exprime fort bien la difficulté qu'on éprouvera toujours à parler de ce grand homme. Nul écrivain, je crois, ne répond aussi bien, — je dis au sens le plus strict des catégories de métier, comme on dit écrivain « d'humeur », tableau « de genre », musique « de chambre » etc., — à la notion de ce qu'on appelle un écrivain *de génie*.

Il vous a fallu près de cinq cents pages (et vous aviez fait des coupures dans votre manuscrit, — de quoi composer un autre ouvrage !) pour expliquer aux Français le génie de Paul Claudel. Ces choses-là ne sont pas faciles à expliquer, surtout à un malheureux peuple qu'on s'applique de tous les côtés à rendre incapable de discerner ce qui tient à ses véritables sources et à son esprit le plus profond.

Précisément parce qu'il part du plus profond et du plus secret, pour faire éclater les gaines des formules nationales banalement reconnues, ce poète qui manque de clarté française, de mesure française, de goût français, d'élégance française, etc., et qui a fait cadeau à la France d'un langage poétique et d'un lyrisme cosmique magnifiquement nouveaux, est de sa race et de son pays avec une intensité ontologique rarement atteinte. J'aurais déploré qu'il fût académicien. Je trouve éminemment convenable

qu'il ait été consul et ambassadeur, et qu'il ait passé ainsi, à *représenter* son pays dans les terres lointaines, la plus grande partie de sa vie hors de son pays. Ainsi du moins (à l'étranger, comme de raison) sa patrie le reconnaissait-elle pour sien.

Aussi bien le génie est-il chose éminemment encombrante et de commerce malaisé ; Claudel, je le suppose, est le premier à ressentir cet inconvénient, et je pense qu'un des éléments dramatiques de sa propre vie a dû être la nécessité terrible de soumettre à Dieu et à la foi catholique cette abominable entité, — qui vient de Dieu aussi, du Dieu qui a fait le ciel et la terre et toute la nature, et à laquelle ce serait une autre manière d'offenser Dieu que de contester l'existence ou de vouloir rogner le bec et les ongles. De ce point de vue se comprendraient peut-être certains aspects de la religion de Claudel, ses âpretés, son exigeante application aux disciplines de la vie commune, sa méfiance à l'égard des états contemplatifs, comme le zèle, d'une qualité vraiment sublime et universelle, et l'admirable éloquence théologique où elle se déploie ; et se comprendraient peut-être aussi la violente polémique personnelle que cet homme prodigieusement doué pour l'écriture a constamment menée contre le métier d'écrivain, et l'amour du baroque architectural ou pictural et du jésuite flamboyant, parfois du baroque pur et simple, ou encore d'un certain comique massif et saugrenu, où trouve à se détendre une puissance de vitalité naturelle qui doit tout de même se faire une issue.

C'est toute la tragédie de la vie humaine qui reflue dans le poète pour connaître en lui une délivrance où le tragique est surmonté. La résolution lyrique des plus graves antinomies du cœur, la victoire encore sanglante par laquelle le chrétien entre enfin dans les eaux de Dieu, nage dans l'élément fluide d'une liberté amère et surna-

turelle, le sens du mystère spirituel et charnel et de la réalité inconcevablement réelle de la catholicité de l'Incarnation, avec quelle émotion bouleversante en avons-nous senti la présence dans une œuvre comme *Le Soulier de satin*, qui s'impose comme une des grandes œuvres de la poésie de tous les temps.

Lorsque Claudel partit pour la Chine après sa conversion, il emportait avec lui la *Somme théologique*; c'est, je crois, le seul livre qu'un vieux prêtre comme il en existait alors lui avait conseillé *pour commencer*, et comme ouvrage d'initiation à la vie chrétienne. Claudel aime à expliquer la parenté avec le thomisme du style même de son art, et de la façon dont celui-ci épelle l'univers de Dieu syllabe à syllabe, comme un immense organisme de paroles substantielles liées les unes aux autres dans une correspondance animée qui contient déjà les puissances du drame. Est-ce là que nous pourrions reconnaître une des origines les plus typiques de la précellence de la poésie dramatique chez lui ? Ce qui est sûr en tout cas, c'est que l'obscurité souvent reprochée à Claudel (mais « l'obscurité d'un texte, comme le notait Valéry, est le produit de deux facteurs : la chose lue et l'être qui lit. Il est rare que ce dernier s'accuse soi-même ») regorge d'intelligibilité. On n'a pas assez remarqué tout ce que cette poésie draine de découvertes et d'intuitions d'ordre philosophique et même scientifique, et par exemple les représentants de la biologie anti-mécaniciste la plus moderne ont pu y reconnaître plusieurs de leurs vues théoriques et une anticipation parfois de leurs formules elles-mêmes. Dans l'*Art Poétique* c'est une conception du monde issue de la métaphysique du Docteur Angélique qui se trouve exposée, dans un langage où les gens n'ont pas su se retrouver, parce qu'il n'est pas didactique. Une scolastique non scolaire, un thomisme poétique, peut-on imagi-

ner cela ? C'est la gratitude d'un philosophe qu'à ce titre je désire exprimer ici à Claudel.

A bien d'autres titres notre gratitude lui est acquise. Comme Léon Bloy il est un signe de la Foi parmi nous, il a introduit une sève catholique dans l'art de notre temps, il a appris à beaucoup d'âmes le nom de leur Sauveur. Le voilà maintenant comme englouti dans l'herméneutique sacrée, et peut-être, une fois rationalisée, scolarisée et dûment endiguée dans leurs manuels cette intempestive impulsion poétique, les séminaristes de l'avenir lui devront-ils de recevoir une pâture exégétique moins fade que celle qu'on leur distribue à présent. Si Claudel attend quelque chose de la littérature qu'il méprise, c'est de pouvoir par son moyen rendre témoignage à celui qu'il aime plus que tous les dieux des nations. Et nous savons bien qu'en effet ce témoignage est porté par lui.

JACQUES MARITAIN.

Le Père

Lorsque, dans l'illumination soudaine des Vêpres de Noël 1886, à Notre-Dame de Paris, le jeune poète symboliste Paul Claudel reçut la visitation de la Grâce, ce qui ouvrit son cœur et le toucha au plus intime, ce fut « le sentiment déchirant de l'Innocence, de l'éternelle enfance de Dieu » : ainsi s'exprime-t-il lui-même dans l'admirable texte où il nous a raconté son itinéraire spirituel et dont M. Charles Du Bos, avec la sûreté de pénétration et la justesse d'expression qui lui sont habituelles, nous donne, dans ses plus récentes *Approximations* (1), un ample et beau commentaire.

Encore adolescent, au début de sa double carrière de diplomate et d'écrivain, bien avant de fonder son foyer, nous le voyons se pencher avec amour sur l'enfant-Dieu vagissant qu'évoque l'*Adeste* ineffable, et l'un des thèmes qui reviendront le plus fréquemment, à la manière d'un leit-motiv, dans son œuvre tout entière, c'est celui de l'infinie faiblesse du Tout-Puissant.

Ce poète qui, magnifiquement seul aujourd'hui, mais enserré d'amitiés et d'affections fidèles, habite comme une montagne hantée par les aigles et couronnée d'éternelles neiges, je me plais moins à l'imaginer olympien et dur comme le Moïse de Michel-Ange que tel un paysan champenois, tel un Booz de Villeneuve-sur-Fère, au seuil de sa maison, quand le soleil tombe et que, harassés par les travaux des champs, ses gens reviennent. Le Père...

La mère est ce qu'il y a de patient et de fidèle...

Mais le père est ce qui n'est jamais là, il sort et l'on ne sait jamais au juste quand il rentre,

(1) 6e série (Éditions R.-A. Corrêa), pp. 259-329.

L'hôte aux rares paroles du repas que le journal dès qu'il a quitté la table réengloutit;

Un bonjour, un bonsoir distraits, une ou deux questions de temps en temps, une explication difficile et pas finie,

Puis, subitement parfois, quelques jeux violents et courts et l'intervention terrifiante de ce gros camarade.

Et cependant c'est bon cette grosse main quand on ne sait plus au juste où l'on est, qui vous prend, ou sur le front cette caresse furtive lorsque l'on est malade.

C'est lui qui commande notre château et qui se débrouille au dehors avec ce grand monde confus...

Il est le justicier en dernier recours formidable et le côté avec espoir toujours par où l'on attend l'inattendu... (1).

C'est le père que nous retrouvons à Tien-Tsin, en 1907. La naissance de son premier enfant lui inspire quelques-uns des vers les plus émouvants de son *Magnificat*. L'enfant sans orgueil, la petite fille « pareille à son âme essentielle et à qui pareil redevenir il faut » le rattache par des liens infrangibles à cette vie même qu'il lui a transmise. Il y a dans cette ode un lumineux et jubilant enthousiasme qui s'exprime dans une langue pleine et splendide et qui, pas un instant, ne cesse de garder sur ses causes profondes la plus lucide attention. Je suis de l'avis de Jacques Madaule qui, dans la glose si serrée et si chaleureuse qu'il lui consacre (2), se résume en ces termes : « Je ne sais pas de plus beau cantique de la paternité chrétienne que celui-ci » :

Mon Dieu, qui au principe de tout et de vous-même avez mis la paternité,

Soyez béni parce que vous m'avez donné cet enfant,

Et posé avec moi de quoi vous rendre cette vie que vous m'avez donnée,

Et voici que je suis son père avec Vous...

Soyez béni parce que vous ne m'avez pas abandonné à moi-même,

Mais parce que vous m'avez accepté comme une chose qui sert et qui est bonne pour la fin que vous vous proposez...

(1) *Feuilles de saints. — Saint Martin* (Gallimard, éd.), pp. 143-144.
(2) Cf. *Le Génie de Paul Claudel* (Desclée de Brouwer, éd.).

Vous avez mis en moi votre puissance qui est celle de votre humilité par qui vous vous anéantissez devant vos œuvres (1).

C'est le père encore que nous aimons retrouver à Prague, trois ans plus tard, composant dans la chambre de ses enfants (son premier fils, Pierre, vient de naître) l'*Enfant-Jésus de Prague*. Une reproduction de cette statuette, particulièrement honorée en Bohême, et représentant, comme on sait, Jésus vêtu d'une majestueuse robe à l'espagnole et coiffé d'une imposante couronne, veillait, protectrice, sur le sommeil des deux petits. Décembre habillait de neige la nuit silencieuse. Des clochers rococo, presque irréels, tombait la lente chanson des heures. Au-dedans de la maison, le feu confidentiel de la cheminée, et le bruit de l'eau qui bout, et la respiration régulière des enfants endormis. Dans un coin de la chambre, « la poupée merveilleuse, et le cheval de bois, et le mouton », ces espèces humbles mais touchantes du bonheur humain. La plume qui, jour après jour, compose l'*Otage*, trace sur un feuillet vierge encore, sur un bout d'enveloppe peut-être, des mots tout simples et tout nus qui s'emplissent pour l'exprimer de la mystérieuse et pure poésie de ce moment d'éternité :

L'Enfant-Dieu jusqu'au jour garde ses petits frères...
On peut dormir, Jésus, notre frère, est ici...
Les rideaux sont tirés... Là-bas, on ne sait où,
Dans la neige et la nuit sonne une espèce d'heure.
L'enfant dans son lit chaud comprend avec bonheur
Qu'il dort et que quelqu'un qui l'aime bien est là,
S'agite un peu, murmure vaguement, sort le bras,
Essaye de se réveiller et ne peut pas (2)...

Et c'est le père encore qui, quelques années après, quand trois autres enfants auront suivi, se révèle à nous dans le lamartinien Hostel-en-Virieu où les vacances réunissent dix

(1) *Cinq grandes odes. — Magnificat* (Gallimard, éd.), pp. 99-100.
(2) *Images saintes de Bohême* (L'Indépendance, chez Marcel Rivière).

familles, chaque fenêtre laissant échapper une voix d'enfant ou de jeune femme :

Et même quand on croit que tout est parti et que, mères et nourrices, chacune ont emmené leurs contingents,
Tout à coup c'est une voix qui caresse et qui gronde et l'on voit au premier étage
La figure du tout-petit que l'on vient de lever et qui apparaît derrière la vitre comme un fromage (1).

Comblé dans son propre foyer, le poète se tient, par une généreuse pensée fraternelle, près des malheureux parents qui ont vu leur unique enfant mourir. Au début de la quatrième station de ce *Chemin de Croix* qui semble taillé en plein bois par un imagier du XIIIe siècle, il se fait le témoin de cette mort déchirante : tous les détails en sont précisés, mais sobrement et sans insistance, assez cependant pour atteindre le plus profond de notre cœur.

Mais il nous a, par ailleurs, rendu sensible l'allégresse des nuits de Noël, pareilles à cette première nuit qui fut, dans une miraculeuse lumière, l'aube du monde chrétien, pareilles aussi à cette autre nuit qui, pour lui, marqua le recommencement même de sa vie. Menant son peloton familial sous les étoiles amicales, le moderne patriarche reprend le chemin de son église de paroisse redevenue, pour quelques heures, l'étable de Bethléem. Il faut lire et relire ce *Chant de Marche*, rehaussé de bonhomie et de foi, pour comprendre totalement l'âme paternelle de Paul Claudel :

Allons, il est l'heure de partir, y sommes-nous tous, les enfants?
Avez-vous bien tout ce qu'il faut, car il fait choc! dehors, les galoches et les manteaux, les voiles, les cache-nez et les gants?
Alors soufflez la lampe et venez, car moi je marche par devant.
J'ai fait le chemin, c'est moi qui vous conduirai, qu'aucun autre ne fasse l'important (2).

(1) *Feuilles de saints. — L'architecte* (Gallimard, éd.), p. 49.
(2) *Corona benignitatis anni Dei. — Chant de marche pour Noël* (Gallimard, éd.), p. 185.

Plutôt que de faire le tour de l'œuvre de Claudel pour y rechercher les types de pères qu'il nous y présente, je m'en tiendrai, dans les limites restreintes de cette note, à la saisissante image de père de famille campagnard qu'est Anne Vercors. C'est un homme raisonnable et réaliste, libre de toute subtilité ou complexité, pour qui n'existe que le *oui* et le *non*, le vrai et le faux, peu préoccupé du *pourquoi* et du *comment* mais pour qui « toute tâche est bonne » et qui « comme le soleil » accomplit la sienne avec affection. Au soir de sa vie, sa femme est morte, sa fille est morte, et cependant à ses yeux tout est bien. Le passage d'un monde à l'autre ne lui fait pas peur. Son souci a été, chaque jour, que tout fût net et ordonné dans sa maison, dans ses affaires. Il doit en être ainsi de l'autre côté, il le sait d'une forte et invincible certitude : « Moi, je vis, sur le seuil de la mort ! et une joie inexplicable est en moi. »

*
* *

On a pu dire des nouvelles générations littéraires qu'elles étaient sans maîtres. Pour nous, Claudel fut plus qu'un maître, il fut un Père véritable.

C'est dans son œuvre, cathédrale aux multiples flèches jaillie du terroir champenois, qu'à l'ombre de la Vierge, nous n'avons cessé d'entendre l'appel de Dieu. C'est là que notre paresseuse et lourde quiétude, à tant de reprises, fut troublée par le reproche terrible : « *Vous qui possédez la lumière, qu'est-ce que vous en faites ?* »

Tantôt la voix du poète a déferlé comme les orgues impétueuses, comme les sourds grondements de la mer ; tantôt elle s'est faite humble et calme comme un murmure d'enfant.

Il a renversé les vieilles idoles, les fantoches et les poupées ; il a bousculé le jansénisme et « toutes ces choses qui ne sont pas » ; il nous a montré le caractère vital et essentiel de la religion, dont nous nous serions détournés si elle ne

devait être qu'une vague effusion sentimentale vers des anges mignons ou de puériles divinités ; il nous a donné le goût du surnaturel, auquel nous ne pourrions pas plus renoncer qu'à celui du pain et du vin ; il nous a enfantés à la Joie ; il nous a conduits sur la route royale de la large liberté chrétienne ; grâce à lui, *tout est à nous, catholiques.*

« Heureux qui a trouvé un père », écrit Paul Claudel dans l'hommage qu'il a composé à la mémoire de l'abbé Daniel Fontaine. Dans ce large bureau de la rue de Passy où nous ne le reverrons plus au milieu de ses souvenirs d'Italie et d'Extrême-Orient, ce n'est pas un homme de lettres et c'est plus qu'un maître que nous allions écouter à ses rares passages : c'est un père accueillant, indulgent, patient, et les lecteurs des lettres à Jacques Rivière possèdent à cet égard un témoignage infiniment plus probant que tout.

Pentecôte 1935.

Louis Chaigne.

L'Ami

par Gabriel Frizeau

Dieu choisit ses envoyés. De notre temps, comme toujours il les appelle pour une mission qu'il a fixée. Entré par hasard à Notre-Dame de Paris le jour de Noël en 1886, Claudel eut la révélation d'un Dieu qui lui tendait les bras. Comment ne pas comparer cette saisie soudaine d'une âme de poète à ces apparitions de la Vierge parlant à d'humbles bergères qui n'entendaient que le patois de leurs montagnes? Au cœur de la grande ville savante comme dans la solitude des pâturages un dessein providentiel s'avère. Le message de Claudel était destiné à ses frères de l'intelligence. Car ce n'était point pour lui seul qu'avait brillé « cette monstrueuse lumière qui l'avait si étrangement éclairé ». Où trouver un troupeau plus égaré? Le Bon Pasteur y ravit de vive force une brebis, il la sépare des autres comme un appeau qui les rappellera toutes. Mais après quel long travail, quelles luttes intimes! « Tous mes drames, m'écrivait Claudel il y a plus de trente ans, ne sont que l'effort désespéré d'une âme qui ne se résigne pas à ne pas trouver, dans ce monde visible qui l'entoure, l'ordre, la paix et la joie dont elle porte en elle-même une forte et sûre conscience. »

Qu'y voyaient donc ceux qui l'entouraient? Ces premiers amis, camarades du lycée et de l'école, amoureux des belles choses, sensibles à la grandeur et à la poésie de *Tête d'Or* et de la *Ville*, avaient déjà leur siège fait. Il leur était sans doute bien difficile de deviner le but et l'intention de ce lyrisme qu'ils admiraient. Il eût fallu un retournement de l'esprit, une convulsion salutaire de l'âme, le rayon de la grâce qui touche les cœurs. Il n'est pas à dire qu'aucune oreille n'entendit le secret avertissement de la parole rejailli

d'une bouche vivante. Où trouverait-elle cependant des âmes assez humbles, assez humides pour pouvoir germer? Car l'inquiétude est éternelle. Quelques-uns s'approchèrent timidement, non sans quelque crainte, attendant on ne sait quoi d'inconnu et de désiré... Et le poète répondit. Alors commença cette admirable correspondance dont quelques fragments à peine ont été publiés. Elle a grossi peu à peu. Sans doute est-elle maintenant comme un grand fleuve. Et ce ne sera pas la part la moins belle ni la moins efficace de cette œuvre immense toute dévouée à la gloire de Dieu. La mission de l'ambassade divine y paraîtra à plein. Sur toutes ces âmes qui lui adressaient un appel timide ou pressant ou simplement curieux Claudel s'est penché, s'est épanché avec tendresse. Qui eût pensé rencontrer chez le farouche poète de *Tête d'Or* tant de patience et de charité, un dévouement inlassable et l'abondance d'une affection jamais démentie? Le trait qui lui perça le cœur à Notre-Dame avait jailli du cœur du Christ. Tel est l'amour surnaturel des âmes; Claudel aime ses amis en Dieu.

A vrai dire, toute l'œuvre est emplie de cet immense désir d'apologie et de louanges. Ce sera le long ouvrage déjà commencé de la critique de montrer les sources et les ressources de cette comédie humaine et divine et l'élan d'une poésie grandiose, fulgurante d'images et d'idées. Je voudrais marquer ici une seule touche parce que j'y trouve encore la tendresse jointe à l'héroïsme. Claudel a créé les plus belles et les plus nobles figures de femmes, rayonnantes d'amour et de passion. J'y vois la marque du génie le plus viril.

Dois-je le dire? Ma pente personnelle m'a porté souvent vers le lyrisme intime, mesuré par une cadence secrète de la *Connaissance de l'Est* qui fut pour moi jadis comme une sorte de livre moderne de l'*Imitation*. J'aimais accompagner cette méditation soutenue d'une âme claustrale — mais dont le cloître serait l'univers — s'exerçant à réduire la différence de l'énorme Orient sédentaire, à y retrouver studieusement une ressemblance théologique et toujours et surtout puisant dans la nature exotique (comme dans la campagne de chez

nous) les motifs d'une perpétuelle adoration, la ferveur d'une prière ininterrompue, un Hymne. Je ne puis ouvrir sans amour ce livre qui a été si souvent mon compagnon.

Heureux encore qui a pu écouter Claudel dans sa conversation familière! Que de regrets de n'en avoir pu fixer le souvenir! Mais voici que le poète a pris soin lui-même de nous faire participer tous à cet abondant dialogue intérieur. Dans ces *Conversations dans le Loir-et-Cher* se rassemblent tous les échos d'une immense investigation. Les traits épars de la face de la terre s'y unissent, la figure humaine de haut s'y ajuste, y fait sa croix, construit ce temple éternel que la Terre doit être pour la gloire de Dieu. Un enthousiasme profond, toujours aussi jeune, soulève le Poète-Croyant : « Jubilate Deo omnis Terra. » — Ainsi se couronne par l'invitation à une amitié digne des foules de l'Apocalypse cette œuvre énorme au début de laquelle, il faut y revenir, se place la révélation de la simplicité infinie de Dieu, de l'innocence déchirante du Rédempteur qui marqua Claudel du signe de l'apôtre. — Tel il apparaîtra, je le pense, à tous ses amis connus et inconnus, présents et à venir, qui l'admirent et qui l'aiment.

1er juin 1935.

par Louis Massignon

Dans les villes, les lanternes, — dans le ciel, les étoiles s'allument,

et leur rayon est si clair et si droit que les poissons sautent pour le happer.

Ce trait, avec quelques autres, — pris au vol, comme un hameçon, — me fit lire Claudel, vers la vingtième année. Puis, le jour où, ressaisi par la grâce et tiré vers la vie parfaite, je cherchai, au-delà des paroles (des siennes et qui me serviront de « sortes virgilianae »), des âmes, il me fallut lui écrire, audace qui me coûta : c'était le 8 août 1908. Et voici, sous mes yeux, la suite de ses lettres, celles de Tien-Tsin et de Prague, celles de Francfort et de Hambourg ; reçues, après bien des semaines (j'étais souvent en Égypte), toujours au bon moment, m'apportant, avec une attention patiente, les conseils d'un sage frère aîné, qui voulait bien rester avec moi « dans cette dure lutte de la vocation, aussi sévère que celle de la mort » (12-X-09). Et qui durera jusqu'à la mort, sans laisser faiblir notre lien, ni ma reconnaissance fraternelle. Car, au-dessus du respect pour celui qui a sculpté Violaine, Ysé et Prouhèze, ma prière remercie Dieu pour celui qui me dit un jour ce conseil que je n'ai jamais oublié : « proximum erga proximum » : conseil qui va loin. Car Claudel vit, parmi nous, selon cette vocation qu'il souhaitait au lecteur de sa lettre (du 27-VII-10), à toi, lecteur, qui classes Claudel parmi les littérateurs : « Quand nous aurons

écrit quelques articles, composé comme moi quelques drames pleins de sentiments factices, *quid hoc ad aeternitatem?* Qu'est-ce que cela seulement à côté de la gloire temporelle du soleil qui se lève chaque matin? Ce qui ne meurt pas, c'est l'amour de Dieu, c'est la profonde joie de penser que pour une autre âme, et, qui sait? pour une multitude de têtes appuyées sur votre cœur, vous avez été, vous périssable et mortel, une source de joie et de vie éternelle. »

7 novembre 1934.

par Francis Jammes

Je crois bien que de tout le théâtre français contemporain, seul celui de Paul Claudel subsistera dans trois cents ans, traduit dans toutes les langues, avec la majesté *des plus grands*.

C'est un Shakespeare catholique. Quant à ce qui me regarde personnellement, après Dieu il m'a sauvé la vie en 1905, et je l'en remercie publiquement ici.

1934.

Claudel s'en va...

Aujourd'hui, aujourd'hui même, ce mardi 1er juin. Il y a en Belgique des cœurs qui se serrent et des esprits qui se sentent tout à coup privés. Un chapitre, trop court, hélas ! un *passage* est tourné au livre dont les feuillets ne se renversent ni ne s'arrêtent. Claudel part, que nous avions pris l'habitude de savoir là, dans son ambassade diplomatique et littéraire. Une heureuse et inespérable providence avait amené jusqu'à nous des confins du monde le poète de *Tête d'Or* et des *Muses*, vers qui notre esprit et notre cœur ne cessaient d'aller depuis l'adolescence. Nous n'irons plus le voir dans son cabinet, le dos studieusement tourné aux hautes fenêtres donnant sur un noble boulevard. Nous ne soupèserons plus, à côté de la table chargée de papiers administratifs, les manuscrits précieux et lourds, où l'encre rouge fulgure dans la noire coulée de la « parlure visible ». Le poète, quittant la table du diplomate, ne les sortira plus d'une armoire où on ne les eût pas soupçonnés, proximité touchante et révélatrice. Nous n'éprouverons plus l'émotion de l'apercevoir, toujours à la même place, effacé dans l'obscurité des cinq heures d'hiver, au creux de la vieille église qui avait sa préférence. Nous ne le verrons plus venir dans nos villes remplir sa tâche de représentant de la France, la bouche pleine de paroles magnifiques, lourdes de sens, toujours originales, souvent humoristiques, et que lui seul et personne d'autre était capable de prononcer.

Il est cependant arrivé qu'elles ne firent pas plaisir aux Belges. Elles heurtèrent parfois en des points sensibles et ombrageux leur sentiment national. Chaque nation a les siens, et les mariages d'amour les plus ardents connaissent aussi les orages. Il reste que Claudel nous avait admirable-

ment compris, et ceci n'est pas commun, même de la part d'un plénipotentiaire français.

J'ouvre celui des trois livres qui, comme trois beaux oiseaux blancs, se sont abattus sur ma table il y a quelques jours à peine, et qui s'intitulent *Salut à la Belgique*, *Le livre de Christophe Colomb* et *Conversations dans le Loir-et-Cher*, j'ouvre, dis-je, celui des trois qui concerne la Belgique et qui, par une délicatesse qui nous émeut, est dédié à la mémoire du Roi Albert et à la Reine Élisabeth, et j'y lis ceci, dans le « Deuxième Discours aux Hommes de Lettres belges » : « Je suis né, comme vous le savez, sur la frontière de la Belgique, et il n'y a pas de pays, par l'attention naïve, ingénieuse et patiente qu'il porte aussi bien aux réalités quotidiennes qu'à celles de l'âme et de l'esprit, qui réponde mieux à mes goûts et à la conception que je me fais du domaine et des conditions de l'art. » Préaccordé à nous, si j'ose dire, retrouvant parmi nous des amis chers et des compagnons d'armes de ses premières luttes littéraires, dans le souvenir de l'hospitalité compréhensive offerte à ses premières productions que les revues françaises n'acceptaient pas toujours de connaître, il a su faire, au surplus, avec une attention égale à celle qu'il veut bien louer, l'effort complémentaire qui s'imposait pour bien saisir la création complexe, limitée dans l'espace, mais vraiment grande dans le temps et surtout dans l'esprit, que représente cette terre, cette nation belge où « le corps et l'âme sont des réalités fortement unies, fortement étreintes, fortement comprises, fortement traduites », où « Breughel y répond à Memling et Jordaens à Van Dyck », où, à côté de la Flandre ses peintres, « la rude Wallonie a produit des musiciens sublimes comme Lassus, comme Grétry et comme César Franck », pour saisir que — comme il continuait — « à cette table plantureuse qu'est votre beau pays, tout couvert des productions les plus magnifiques de la nature et de l'industrie, ne cesse pas de présider l'Esprit de la Pentecôte ».

Et cette dernière parole, qui ne fut pas prononcée rien que devant des catholiques, au contraire, est profondément,

historiquement juste ; elle fait poétiquement écho à celle de notre roi Léopold Ier : « Je ne pourrais assez le répéter, le catholicisme fait la nationalité de ce pays. » Mais, pour bien la pénétrer, il faut se rendre compte qu'en un sens, dans une maison, le ciment importe plus que les briques, et que l'œuvre de Dieu se trame sur un cadre double, de la nature à la grâce et de la grâce à la nature. Claudel, poète de la Réalité, a saisi cela comme nul autre qui, devant notre Rubens, a la sensation « que la chair est vraiment l'épanouissement du sang et le sang le véhicule de l'âme. Qu'il s'agisse du corps d'un enfant ou du sein d'une jeune femme ou de ces gouttes sacrées qui ruissellent du front d'un Dieu, on sent que le grand Anversois, pour en configurer les habitants lumineux de son jardin de délices, a emprunté à toute la nature ambiante, à ce souffle d'azur, de miel et de lait qui par ces belles journées de juin passe sur vos campagnes épanouies, ce que la sève créatrice, ce que le rayon divin ont de plus efficace et de plus suave. »

Celui qui a appelé « fils de l'ardoise », et l'ardoise c'est notre Ardenne (*Au pays de mon père, il est des bois sans nombre...*), ce Verlaine qui « a ouvert les fenêtres » comme l'a dit Rachilde, ces fenêtres par lesquelles Claudel lui-même s'est envolé dans le cosmos sur le cheval fabuleux hérité des quatre Fils Aymon, celui qui a dit de Liége, ville de la première Fête-Dieu, ville du Saint-Sacrement, ville du 4 août 1914, qu'elle est « une ville *nécessaire* », celui qui a loué le réalisme de cet « art du Nord » qui est le nôtre et le sien, et « qui a toujours maintenu les droits de la fantaisie, du caprice, de l'incongru, du coup de tête et du coup de génie », comme ceux aussi de l'humble vérité et de l'indivisibilité de l'être, celui-là peut bien dire — comme il me le disait — qu'il emporte le meilleur et le plus émouvant souvenir de ces deux ans passés chez nous, où il avait déjà si fort en arrivant le sentiment « d'être « arrivé » enfin, d'être vraiment revenu au climat natal », en le voyant s'en aller, s'éloigner de notre sol pour toujours, nous, le cœur serré et l'esprit privé tout à coup de quelque chose de grand,

de fort et de bon qui nous aidait à vivre, nous pouvons seulement balbutier : Merci et A Dieu...

La carrière commencée à New-York il y a quarante-deux ans s'achève, et c'est chez nous qu'il aboutit l'immense ruban de « la grande route officielle » qui ferait plusieurs fois le tour de la terre. Claudel s'en va, il se détache et non seulement de nous, et non seulement de « la carrière », mais de quelque chose d'autre encore !

> Nous sommes partis bien des fois déjà, mais cette fois-ci est la bonne.
>
> Adieu, vous tous à qui nous sommes chers, le train qui doit nous prendre n'attend pas.
>
> Nous avons répété cette scène bien des fois, mais cette fois-ci est la bonne.
>
> Pensiez-vous donc que je ne puis être séparé de vous pour de bon ? alors vous voyez que ce n'est pas le cas.

Claudel s'en va... Mais il emporte dans sa valise, qui a cessé d'être diplomatique, la valeur — oui, c'est tout à fait la valeur qu'il faut dire — de dix à quinze volumes issus non plus du spectacle prodigieux du monde, mais du contact direct, intérieur, humble et pur autant qu'acharné et génial avec l'Esprit de Dieu et la Parole de Dieu. Ce départ est donc un recommencement, et la Belgique — n'y eût-il que cela — se sentirait fière de servir ainsi de porte de sortie à son génie symboliste sur un ultime et saint domaine. Après tout, cela a peut-être quelque sens dans l'Invisible, cela s'inscrit peut-être, dans le mystère des lignes qui se croisent et qui se recroisent, *ways and crossways*, sur la toile de fond de l'Éternité...

Liége.

LÉOPOLD LEVAUX.

Claudel et l'Académie

Opinions de l'étranger

G. de Reynold

Je crois connaître assez l'Europe pour faire cette simple réponse : Paul Claudel peut se passer de l'Académie, mais non l'Académie de Paul Claudel.

Camille Melloy

Paul Claudel est aujourd'hui l'homme qui représente le mieux, aux yeux des peuples, le génie littéraire de la France. Son œuvre imposante accorde, avec l'esthétique la plus résolument moderne, plus de solides qualités classiques qu'il n'y paraît d'abord. Cette œuvre, comme toutes celles qui portent le sceau du génie, est en avance sur son temps : elle heurte de vieilles habitudes de l'esprit et de l'oreille. Sa forme audacieusement nouvelle la défend contre la popularité immédiate, si funeste à l'art véritable. Nos arrière-neveux s'étonneront sans doute de la résistance qu'elle a d'abord rencontrée.

De vieille souche paysanne, Paul Claudel, ce réaliste et ce mystique au langage direct et dru, garde, jusque dans le délire sacré de l'ode, le goût de l'ordre et de la raison, du sillon tracé droit et de « l'ouvrage bien faite ». Les

racines de ce chêne vigoureux s'ancrent dans la terre, la bonne terre française, mais sa cime baigne en plein ciel. Claudel est le poëte catholique et théologique, qui envisage tout l'univers du point de vue divin. Comme Dante, il plonge dans les gouffres d'en bas et d'en haut. Sa foi éclate comme un alleluia pascal, dans un éblouissement de soleil ; elle est féconde comme les terres à blé de ses ancêtres ; elle a le flux puissant des mers qu'il a tant de fois parcourues. L'avenir, ce grand justicier, honorera Claudel comme un des plus grands génies qui aient honoré l'humanité.

Gertrude von Le Fort

Nous autres qui vouons en Allemagne un attachement plein de respect, d'admiration et d'amour à l'œuvre de Paul Claudel, nous savons que le monde ne pourrait offrir à ce poète aucune couronne de lauriers que ne posséderait pas depuis longtemps déjà ce génie inspiré par la grâce de Dieu. Les dernières élections académiques, pensions-nous, ne devaient nullement préparer un hommage à Paul Claudel, mais il ne s'agissait évidemment que d'un honneur que l'Académie Française pouvait ajouter à sa propre vieille gloire. A la majorité des voix, elle s'est déclarée contre cet honneur ; face à un événement si étonnant, nous autres admirateurs allemands du poète, évoquons malgré nous les paroles de notre grand lyrique Friedrich Hölderlin : « *Es Wohnt wie ine orkus Gottliches unser geschlecht* — Notre race vit, comme aux enfers, privée du sens de Dieu. »

Mais cette parole aussi du grand chantre allemand

s'impose à nos réflexions : « *Denn was auch dichtende sinnen oder singen es gilt meistens den engeln* — Car, quoi que pensent ou chantent les poètes, ce n'est guère que pour les anges. »

Le visage des anges est éternel, le poète tel qu'il se révèle à Hölderlin a une part aux chœurs célestes. Peut-être le silence de l'Académie à l'égard du grand poète français n'a-t-il pas d'autre sens que de reconnaître inconsciemment, par anticipation, ces espaces infinis où presque toutes les voix de notre époque se sont perdues sans résonance aucune; peut-être ce silence n'est-il qu'une forme tragique pour mettre ceci en relief : l'œuvre de Claudel n'appartient pas à la gloire passagère d'une époque, mais à l'éternité.

Giovanni Papini

Paul Claudel est un grand poète qui a souvent du génie. C'est surtout une âme ardente d'apôtre et une des voix les plus hautes du catholicisme vivant et conquérant. Ce sont des dons de Dieu qu'il faut payer très cher parmi les hommes.

Mais tout de même il n'est pas juste d'accuser l'Académie Française, dans son ensemble, du déplorable échec de Paul Claudel. Les absents, qui ont toujours tort, lui ont fait du tort sans le vouloir. Il aura sa revanche prochaine sous la coupole et, ce qui vaut mieux, une revanche perpétuelle dans l'histoire de la Poésie française.

Le cas Claudel

G. K. Chesterton

J'ai entendu dire — sans avoir jamais pu vérifier l'incident ni dans l'histoire ni en aucun lieu — que l'Académie Française marqua naguère par un geste magnifique le fait de n'avoir pas compté Molière parmi ses membres. C'est peut-être une tradition sur ce que quelqu'un avait voulu faire — ou même ce que quelqu'un croyait qu'on aurait dû faire — mais c'est là justement cette sorte de tradition qui caractérise une nation, précisément ce que des Français auraient fait ou auraient pu faire. L'Académie Française, fondée par Richelieu pour la diffusion de la littérature classique dans le pays, négligea tout naturellement un comédien errant comme Molière, de même qu'Oxford et Cambridge auraient négligé Shakespeare. Mais ici l'histoire, même si elle n'est qu'une histoire, rend un son essentiellement français. Car elle dit que l'Académie Française fit ériger une statue à Molière, avec cette inscription : « Rien ne manque à sa gloire ; il manque à la nôtre (1). »

Si vous voulez connaître la différence qui existe entre l'atmosphère de la France et celle de l'Angleterre, vous n'avez qu'à vous imaginer quelqu'un faisant, ou même suggérant de faire, de pareilles excuses publiques à Shakespeare. Pouvez-vous imaginer une énorme statue de Shakespeare dans la Cour de Balliol, avec l'inscription : « Shakespeare n'est jamais allé à Balliol. » Pouvez-vous même concevoir Cambridge érigeant un monument

(1) (*Sic*) En français dans le texte.

colossal à Dickens, pour témoigner du fait qu'il ne reçut pas une éducation universitaire — ni même aucune éducation ? Si cette histoire de Molière est vraie, ou même si elle n'est que parabole ou fable, elle contient un enseignement manifeste. Les Anglais tendent à oublier les défaites, les Français à les exagérer ; mais les Français ont parfois le génie de tirer des victoires de leurs défaites.

A mon grand regret, j'appris dernièrement que l'Académie Française venait de subir une grande défaite. Elle préféra un habile écrivain de prose décadente à Paul Claudel. Mais personne ne suppose, je l'espère, que la défaite fut pour M. Claudel. S'il faut dire qu'un grand homme fut battu, disons que ce fut Richelieu. Un homme au premier rang des Lettres françaises, que le grand Cardinal aimait tant, et la culture catholique qu'il aima aussi (malgré l'encouragement diplomatique et parfois dénué de scrupules qu'il donna à ceux qui la haïssaient) ont rencontré une sorte de résistance muette, sans doute de la part de ceux qui la haïssent beaucoup plus que ne pourrait le faire le Cardinal le plus intrigant. Sans oser me prononcer sur la comparaison littéraire, il suffit de dire que même si l'Académie a eu raison, elle s'est montrée ici purement académique. On pourrait en juger par ce fait que personne dans le monde littéraire ne connaît le rival de Claudel ; et que par contre tout le monde littéraire connaît Claudel. Il est vrai de dire que sa renommée s'est étendue dans le monde entier, de la Chine au Pérou ; ou du moins du Japon à Washington. Il semble que l'Académie ait fait là une de ses rares erreurs, sans avoir les excuses qui s'appliquaient dans le cas de Molière. Et il se peut que nous voyions un jour une autre statue avec une autre inscription : « Rien ne manque à sa gloire ; il manque à la nôtre. »

Nous ne pouvons évoquer en quelques lignes la somp-

tueuse richesse des idées et des images dans l'œuvre de Paul Claudel. Mais il est important de noter, comme un fait d'histoire plutôt que de littérature, que c'est dans notre camp, et non dans le camp adverse, que se trouve aujourd'hui la richesse des idées. Il pourrait bien se faire — et il est arrivé sans doute dans le passé — que la Culture historique qu'il représente se rétrécisse en des chenaux étroits et en des notes rares et isolées ; comme la dernière flûte des poètes champêtres dont jouaient les abbés du dix-huitième siècle imitant l'innocence des Géorgiques ; ou cette harpe irlandaise dont une corde se cassait chaque fois qu'un cœur se brisait pour la liberté. Mais aujourd'hui la situation est renversée. C'est la tradition rationaliste du dix-neuvième siècle qui est devenue étroite et monotone. C'est l'artiste athée qui se réfugie dans un jardin, pour échapper à l'appel de tout le vieux christianisme au labour des champs de toute la terre. C'est l'instrument du moderniste dont toutes les cordes sont brisées sauf une, comme le luth dans le tableau agnostique de l'Espoir, et qui continue à jouer les quelques notes de vérité qui lui restent, mais avec lassitude et sur un seul ton. Personne ne nie, et je n'ai nullement l'intention de nier, que les vérités de l'époque émancipée restent toujours vraies, même quand elles sont ainsi isolées et inconséquentes ; tout comme les vérités spirituelles demeuraient vraies quand elles étaient répétées machinalement par les Aumôniers de la Cour et les prédicateurs mondains du dix-huitième siècle. Mais pour l'ampleur, la richesse, la variété, tout l'avantage est aujourd'hui acquis à la cause ancienne. Les pensées qui bourdonnent dans une œuvre comme *Le Soulier de satin* ressemblent à une foule d'hommes vivants brisant les barrières d'une forteresse désertée. C'est Claudel ou un homme du même type qui envahit aujourd'hui la Bastille ; prison qui possède

toute la dureté et la rigueur d'une prison, bien qu'il y ait aujourd'hui de moins en moins de prisonniers. Une prison vide est peut-être plus déprimante encore qu'une prison remplie ; et c'est une prison vide que représente aujourd'hui la tradition du scepticisme académique. Le préjugé, véritable esprit de prison, est la seule barrière qui empêche la jeune génération d'accéder aux grandes richesses promises par la renaissance du Christianisme. En un sens, nous sommes d'accord avec tous les vieux journalistes falots qui disent que notre époque est celle de la Jeunesse ; mais où cette époque se montre-t-elle plus jeune, qu'en ce quelque chose qui renouvelle sa jeunesse comme l'aigle ?

Le message européen de Paul Claudel

La gloire de Paul Claudel fut européenne, on le sait, avant même qu'elle ne se répandît largement en France. La première représentation de *l'Annonce faite à Marie* a eu lieu en Allemagne ; l'influence de la poétique et de la dramaturgie claudéliennes se fit sentir en Allemagne dès avant la guerre, elle y a laissé des traces plus apparentes que celles que l'on pourrait en désigner en France ; et comme les cultures nationales des deux pays sont en quelque sorte complémentaires par rapport à l'unité européenne (laquelle est une harmonie qui fort heureusement ne s'est jamais laissé réduire jusqu'ici à un simple unisson), cette conquête si rapide de l'âme allemande par le poète français prouve qu'il lui est possible de remplir tout *l'entre-deux* — pour parler avec Pascal — et constitue à elle seule une suffisante garantie de la portée européenne de son œuvre. Il ne servirait d'ailleurs à rien de mesurer la signification de celle-ci par sa seule influence, d'autant plus que l'ascendant direct d'un génie comme celui de Claudel sur tel de ses contemporains peut ne pas avoir des suites très heureuses, et que le disciple succombe parfois, écrasé par la grandeur du maître. Ce qui importe, ce n'est pas l'influence de Claudel, c'est son exemple, et cet exemple seul, si l'on consent à le suivre, peut devenir décisif pour l'avenir des lettres européennes. La place que dans ces lettres dès aujourd'hui occupe Claudel est par là déterminée, et les notes bien incomplètes qui suivent n'ont d'autre ambition que de préciser sous certains rapports sa contribution au patrimoine commun.

Il va de soi tout d'abord que, poète européen, Claudel ne l'est qu'en tant que poète français ; c'est en accomplissant sa mission nationale que son œuvre accomplit sa mission européenne. La première qualité de cette œuvre, c'est l'extraordinaire renouvellement de la langue poétique dont elle est à la fois l'instrument et le fruit. La première surprise, en lisant Claudel, c'est d'assister à l'éclosion d'un français que l'on ne connaissait pas avant lui, d'un français vivant, libre, spontané, comme il ne l'a pas été dans cette mesure depuis le XVI[e] siècle. Chaque mot semble chez lui créé à nouveau, exempt de toute mesure, un nouveau lien s'y établit entre le sens et le son, entre la forme grammaticale et le mouvement secret de la pensée. C'est ainsi que la langue poétique échappe au dessèchement rationnel, à l'amplification oratoire qui le menacent de plus en plus, et aussi à cette sorte de distillation qui sent un peu trop le laboratoire et que l'on ne peut séparer de l'idée mallarméenne de poésie pure. L'action de Claudel ici, ne devient compréhensible que si on l'envisage du point de vue des réalités concrètes de la langue française, et en même temps elle ne concerne pas seulement la France. Partout ailleurs des mots analogues existent, partout on a cherché à y remédier, jamais pourtant avec un succès semblable. Le même est vrai des formes du vers et de la strophe, de l'ensemble de la versification traditionnelle qui dans la plupart des pays européens est elle aussi en voie de dessèchement, d'ossification. La réaction du vers libre et de certaines innovations prosodiques, en France et ailleurs, fut insuffisante. Aucun poète en Europe n'a su se créer un instrument poétique à la fois aussi nouveau et aussi conforme au génie profond de sa langue que le verset claudélien dont la source, avec la Bible, est la prose de Raimbaud, de Maurice de Guérin, de Chateaubriand. Ce n'est pas pour rien que la variante

rimée de ce verset, avec son accent final et sa césure fortement accusés, fait penser à un alexandrin élargi, mais ayant conservé sa structure essentielle : la versification de Claudel peut s'éloigner des formes traditionnelles, elle ne se départit jamais (et c'est par là qu'elle se distingue du vers libre) de ce qui dans cette tradition correspond vraiment à l'essence même du français.

Toute cette réforme du vers et de la langue poétique peut n'être considérée d'ailleurs que comme l'établissement d'une base nécessaire à la création d'une forme lyrique nouvelle ou plutôt au renouveau d'une forme ancienne : celle de la grande ode. L'ode de la tradition classicisante est celle d'Horace, dont les imitateurs ont été innombrables en Europe depuis la Renaissance, mais la tradition des odes de Claudel est celle de Pindare liée à celle des Psaumes. Dans les temps modernes elle est représentée dans la poésie anglaise et allemande, mais à peu près absente dans celle des langues romanes. En Allemagne elle triomphe avec Klopstock et surtout avec Hoelderlin ; en Angleterre c'est Patmore et Thompson qui cherchent à la ressusciter à la fin du siècle dernier, — deux poètes que Claudel a traduits, qu'il a fait entrer dans la poésie française. La reprise de la grande ode correspond d'ailleurs à la nécessité de plus en plus ressentie depuis cent ans d'une poésie en quelque sorte chorale et dithyrambique que Whitman a tenté de créer une telle poésie, mais sa réussite n'est que partielle, car il n'a pas échappé au danger de tout humanitarisme, et la voix humaine chez lui a déjà les inflexions d'un haut-parleur. Claudel est le seul poète moderne qui ait su amplifier le souffle lyrique sans le mécaniser, et s'il y a réussi, c'est parce qu'il a substitué le rythme à la mesure, c'est parce qu'il est parvenu, tout en conservant la richesse naturelle de la parole humaine (laquelle pour Whitman, le plus

souvent, n'est qu'un signe neutre en lui-même), à retremper la mesure, toujours factice, toujours artificielle, dans le rythme vivant et naturel, celui qui donne à sa poésie, et même à sa prose, une incomparable plénitude cosmique.

C'est encore cela qui rend possible ce qu'il y a de plus important dans l'œuvre de Claudel : cette naissance nouvelle de la tragédie, au sein, précisément, de la lyrique dithyrambique. Toute tragédie comporte l'élément drame et l'élément théâtre ; ce dernier est toujours le fruit d'une création collective et non individuelle. La source d'une telle création collective semble de nos jours tarie, et c'est pourquoi l'élément drame domine dans la tragédie claudélienne qu'il faut appeler, pour mieux spécifier son caractère particulier, tragédie lyrique. L'incomparable *Cantate à trois voix* montre on ne peut mieux comment le drame naît chez Claudel d'un profond ébranlement lyrique de ce que Hoelderlin dans les notes de sa traduction du *Roi Œdipe* appelle du mot français *transport* (notion qu'il oppose à celle du *gesetzlicher Kalkül*, calcul logique ou normatif). Ce *transport* est, bien entendu, à la base de toute tragédie ; seulement la tragédie claudélienne, plus que toute autre, reste attachée à son origine lyrique (et c'est pour cette raison sans doute que Claudel a traduit Eschyle et non Sophocle ou Euripide). Non que le personnage, détaché de l'auteur, n'y joue un très grand rôle — moins grand cependant dans les premiers drames et d'autre part dans le *Soulier de satin* que dans l'*Échange*, l'*Otage* ou l'*Annonce faite à Marie*, — mais ce personnage même n'y est jamais envisagé dans son aspect social, dans son extérieur pittoresque ou factice, comme l'ont vu presque toujours les dramaturges du siècle dernier, mais bien dans son essence profonde et en quelque sorte lyrique. C'est toujours l'homme profond et qui exprime son âme même que l'on entend dans les drames de Claudel,

même s'il s'agit d'un Thomas Pollock Nageoire ou d'un Toussaint Turelure, — la convention chez lui — et le drame, ni l'art en général ne peuvent se passer de conventions — c'est de rejeter les contingences au profit de la Réalité, tandis que la convention du « réalisme » était de se contenter de contingences. L'élan lyrique, le *chant* se transforme spontanément en action, — en une action que l'on hésite à nommer scénique tellement elle est au-delà de tout geste extérieur, — tout comme le discours dans les *Conversations de Loir-et-Cher* se transforme par endroits en incantation, en chant lyrique. En fin de compte l'œuvre tout entier de Claudel est un hymne, un *Magnificat*, une action de grâces.

Ceci nous ramène au centre même du message de Claudel. L'analyse la plus purement esthétique de son œuvre devra toujours aboutir à la découverte de son origine religieuse. Si nous ne savions rien du christianisme de Claudel, ce christianisme serait néanmoins inscrit non pas dans le contenu seulement, mais dans la forme même de son art. Son message européen, c'est bien d'avoir montré que la reconquête de l'art, de la poésie, n'est possible aujourd'hui que sur la voie de la religion chrétienne. La grandeur de Claudel est inséparable de sa foi. Sa conversion est à l'origine de toute son activité créatrice, et s'il n'y avait pas eu ce jour de Noël il y a cinquante ans à Notre-Dame, la poésie de ce temps serait privée de ce qu'elle a de plus beau et de plus profond. — Toute notre littérature, tous nos arts, ont besoin eux aussi d'une régénération comme celle de ce jour de Noël, non pas même pour se renouveler, mais plus simplement pour continuer à vivre. Si nos contemporains le comprennent, ils n'auront pas entendu en vain « le latin de Paul Claudel aux derniers jours ».

WLADIMIR WEIDLÉ.

Claudel et l'Ame juive

« Où je suis il n'y a point de temps. »
P. CLAUDEL.

Entre Claudel et les Juifs, il existe de secrètes harmoniques, des correspondances et des affinités essentielles. De prime abord, on est tenté de ne voir que flagrant contraste entre ce poète catholique, de souche terrienne, et ce peuple sans terroir, confiné dans les villes depuis près de vingt siècles ; entre cet artiste somptueux, cet architecte baroque d'une part, et d'autre part la voix rauque de l'Errant qui crie dans le désert. Regardons-y de plus près. Souvenons-nous qu'Israël, en dépit de l'exil, est demeuré fidèle par l'esprit à son hérédité paysanne et pastorale, n'a cessé de perpétuer, dans ses cérémonies liturgiques, les fêtes des saisons et de l'agriculture, qu'il célébrait il y a deux mille ans, sur la terre de Palestine. Or cet Israël rebuté, ceux qui l'ont le mieux surpris et soupçonné, ce ne sont pas les esprits forts — libres-penseurs, humanitaires ou leurs pareils — (souvenez-vous des diatribes de Voltaire), mais des chrétiens rigoureux tout saisis et saturés du grand mystère juif : Pascal, Bossuet, Bloy, Hello, Péguy, Claudel.

C'est que ceux-ci, obscurément, sentent venir « le Fils prodigue qui se souvient de la maison de son Père ». Ils savent qu'Israël « est investi, par privilège, de la représentation et d'on ne sait quelle très occulte protection de ce Paraclet errant dont il fut l'habitacle et le receleur ».

De même que, dans *le Marchand de Venise*, il y aurait injustice à prendre *Shylock* pour un type représentatif de l'Israélite individuel ou encore de l'âme judaïque à travers les temps, mais qu'on peut y voir (avec le grossissement nécessaire que prête aux choses le théâtre) le masque de la rancune juive médiévale, — provoquée par

tant d'humiliations et par le hideux exemple de l'avarice des gentils — de même, dans *Le Pain dur*, Claudel n'a voulu symboliser que l'esprit de destruction soufflant sur le siècle de la Révolution par la bouche de Sichel, la juive athée. Sichel, non point plus dure (nous verrons quelle admirable mère elle fera), ni plus cynique, ni plus avide que les autres, Turelure ou Lumîr, mais plus insinuante, plus patiente, plus secrète.

C'est qu'elle a souffert plus longtemps que les autres, d'une plus amère oppression. Lumîr a encore une patrie sur terre. Les Polonais, on ne les a pas extirpés :

Mais nous Juifs, dit Sichel, il n'y a pas un petit bout de terre, aussi large qu'une pièce d'or, sur laquelle nous puissions mettre le pied et dire : ceci est à nous, c'est nous, c'est chez nous, cela a été fait pour nous. *Dieu seul est à nous.*

... Et à cause de cela il n'y a pas un homme, si je sors de ceux de ma race,

Qui me tende la main et me dise de son gré : « Viens. Sois à moi. Tu es ma femme. »

Nous sommes refusés par toute l'humanité, et c'est de ce refus que nous sommes faits.

Quel orgueil pourtant survit jusque dans cette déchéance ! Quand Lumîr parle de « la malédiction du sang, deuxième péché originel, l'inverse de la bénédiction d'Abraham », Sichel se cabre et répond :

C'est de la mysticité à la manière de Grodno ! Que parlez-vous de sang ?

Nous étions là avant vous, et nous sommes les premiers-nés.

Vous êtes des gentilshommes ! Mais nous sommes purs en droite ligne depuis la création du monde.

C'est à nous que vous devez tout, et vous nous excluez.

Dieu seul est à nous, disait Sichel. Or Sichel elle-même ne croit plus en Dieu ; elle n'espère plus dans le Messie comme ses Pères, « debout sous l'arbre à sept branches dans une foi et dans une espérance enragées ! »

... Je n'espère qu'en moi-même, crie-t-elle, et je sais qu'il n'y a qu'une vie,

Je suis une femme et je veux avoir ma place avec le reste de l'humanité, et pour cela je suis prête à tout faire et à tout donner et à tout trahir ! Il n'est que temps !

Il n'y a pas de Pologne, il n'y a pas de judaïsme, il n'y a que des hommes et des femmes vivants, pas de Dieu et le même droit pour tous !

... C'est pourquoi les choses qui existent sont importantes, et je n'en serai pas exclue.

Sichel a donc tout machiné pour prendre ce second Turelure qu'elle aime, le fils même de son amant, lui, son nom, son avenir et sa fortune, tout ensemble, car c'est ainsi qu'elle l'aime et le veut, pour la vie, non pour la mort comme la slave Lumîr :

Je sais, je suis une Juive, j'ai tout machiné pour te prendre. N'est-ce pas ? Pauvre innocent, j'ai tout préparé de bien loin contre toi.

Et quand cela serait encore ?

Ai-je tant d'amis ? Tant de ressources ? Tant d'armes sur quoi compter ? Ah ! je n'ai que moi-même toute seule et je suis Juive.

Et cette pierre écrasante sur nous à remonter, cette malédiction sur nous comme une mâchoire à desserrer !

Voici tant de siècles que nous sommes séparés de l'humanité ! Tant de siècles chez nous que l'on est mis à part comme de l'or dans la bourse d'un avare ? La porte s'ouvre, tant pis pour ceux qui nous ont lâchés ! Tant pis pour toi, mon beau Capitaine ! Je t'aime et tu verras que je suis fille de la Faim et de la Soif.

Louis Turelure épousera Sichel ; mais c'est en l'insultant qu'il y consent : Il l'épouse parce qu'il ne peut faire autrement. Sichel n'attend pas autre chose : Il y a longtemps qu'Israël boit l'humiliation comme de l'eau !

« Non pas comme de l'eau, mais comme du vin fort et qui coûte cher, qui chauffe et qui monte à la tête. »

« Tu m'insultes », hurle-t-elle, « mais tout de même je suis ta femme et j'aurai de toi un enfant qui sera de mon sang et de ma race. »

Ainsi se consommera l'union du plus grand orgueil et

de la plus grande déchéance (Le Franc dans une seule personne avec le Juif). Il y a sur lui le sang d'un père, et sur elle le sang d'un Autre. Et c'est d'eux (Jacobin parricide et Juive athée) que sortira l'âme nouvelle, aveugle, en quête d'une autre lumière, étrangement issue de cette double révolte. Prophétiquement s'annonce à nous cette venue par la voix de ces possédés qui monologuent tout haut.

Pareil au leur, l'œuvre de Claudel est issu d'un grand mouvement vers la joie divine et de la tentative « de rappeler à l'univers entier son rôle ancien de Paradis ». C'est ainsi qu'une main sur le *Livre des livres* et l'autre sur l'Univers, le chantre du *Magnificat* continue « la grande enquête symbolique qui fut pendant douze siècles l'occupation des Pères de la Foi et de l'Art ».

Un tel symbolisme n'est pas un simple jeu d'esthétique, une attitude de l'esprit. C'est une connaissance approfondie du sens de la métaphore, c'est un art poétique qui traduit les croyances et le système métaphysique du penseur, c'est l'essence même de l'homme qui écrit, son *unité*. Pour lui, comme pour le kabbaliste juif, « chaque objet est symbole par rapport à la constellation des autres objets qui le contouchent et qu'il connaît ». Le symbole est donc la chose réelle. « Par le symbole on va réellement et substantiellement à Dieu. » *Comprendre c'est communier.*

Au milieu de l'inextricable enchevêtrement de ses thèmes, de ses figures, parmi la profusion des masques et des voix, c'est vers cette fin, vers cette lumière et cette Présence que nous mène Claudel ; et s'il ne va pas à Dieu par ce qu'il a de simple, il y va « par ce qu'il a de nombreux et de laborieux et d'entremêlé ». Pour louer Dieu il ne lui faut pas moins que l'Homme entier, avec tout l'ensemble de son esprit et de ses sentiments », car il est de ceux-là qui ne peuvent se sauver qu'en sauvant toute cette masse qui prend leur forme derrière eux ».

A ce trait on reconnaît encore l'image du plus secret

Israël, qui sait que vers Dieu tout nous ramène — et même les péchés : *etiam peccata.*

L'idée que, pour s'élever à Dieu, l'homme peut se servir de tout et qu'il doit tourner à la gloire du Seigneur les actes les plus simples, est une doctrine qu'on retrouve dans la *Kabbale*, ainsi que chez les *Hassidim*, au sein du judaïsme mystique. Pour eux, la nature retient, « jusque dans ses parties les plus infimes, une étincelle de la lumière divine, du feu divin, prisonnier et pulvérisé, comme sous l'effet d'un péché originel de *rupture.* Ces étincelles n'aspirent qu'à remonter en leur Lieu, et Dieu leur donne de se libérer de leur exil par l'intermédiaire de l'homme qui, travaillant à sa propre sanctification, opère du même coup celle du monde. Les choses (et par là il faut entendre tous les êtres tant spirituels que matériels) ont besoin de l'homme pour rentrer dans leur ordre, et l'homme a besoin des choses pour servir Dieu pleinement, dans la condition même où Dieu l'a placé. Telle est donc la voie du service de Dieu : la sanctification non plus seulement des choses de soi saintes, mais de la création tout entière, par l'homme tourné vers Dieu, et de l'homme lui-même par les choses qu'il force et qu'il contraint, en quelque sorte, à le mener vers Dieu (1). »

Ainsi que le proclame magnifiquement Claudel :

« Toutes les créatures à la fois, tous les êtres bons et mauvais sont engloutis dans la miséricorde d'Adonaï ! »

Une si stricte ressemblance entre la foi de Claudel et celle du véritable Juif n'est point faite pour nous surprendre ; nous savons que, depuis près de vingt ans, le poète consacre la majeure partie de son temps à la méditation de l'Écriture, en marge de laquelle il a composé une quinzaine de volumes de *Commentaires*, encore inédits. Celui à qui il a été donné d'entendre son interprétation des figures de la *Genèse* ou de l'*Apocalypse* n'en

(1) Voir Jean de Menasce, *Quand Israël aime Dieu* (Plon).

perdra point le souvenir : l'obscurité de ce vaste firmament se déchire et laisse apparaître des lumières inconnues, des constellations nouvelles, dont les signes nous consolent et raffermissent notre foi. Aujourd'hui plus que jamais, Claudel, délivré de ses charges, vit à genoux dans l'éblouissement sans cesse accru des *Livres Saints*.

C'est, m'écrit-il, *un émerveillement qui ne cesse de croître à mesure que j'y attache mon attention, mon cœur et ma pensée. Quelle gloire pour Israël d'avoir été choisi comme rédacteur et comme dépositaire d'un tel message ! et comment ces éléments immenses sur lesquels se reposait l'Esprit-Saint se sont-ils transformés en ces eaux pesantes et pharmaceutiques, lourdes de substances immobiles et comme embaumées au milieu de leurs rives minérales ? Quand est-ce que le grand fleuve qui, au dire d'Ezéchiel, s'échappe du côté droit de l'autel après s'être frayé un passage à travers Josaphat et les oliviers (la montagne du Témoignage qui se dresse en face de celle de la Vision) viendra se précipiter dans la ville morte pour l'assainir, la baptiser et l'entraîner avec lui vers l'Océan ? Comment ne voyez-vous pas que c'est dans le Fils de l'Homme qu'Israël trouve sa prodigieuse glorification, le privilège de l'aînesse qu'il n'a pas perdu et que le Père ne demande qu'à lui restituer ? Toute la Bible est remplie des gémissements de David qui réclame son fils Absalon, de l'Époux trahi dont une amante bien-aimée a foulé aux pieds le sacrement* (Ezéch., XVI). *Et de même le récit interminable que Dieu se fait dans les psaumes de ses relations avec cet enfant ingrat, et dont d'un bout à l'autre du monde et des siècles, les serviteurs de l'Église ne cessent de se passer de l'un à l'autre les accents pathétiques. Ah ! je suis sûr qu'il y a plus de joie dans le cœur de Dieu pour le fils de la famille qui enfin s'est converti que pour l'honnête troupeau qui persévère platement et tant bien que mal sur la route bien tracée. Ce livre qu'Israël a écrit dans sa propre langue, il ne le lit plus, il ne le comprend plus ! Les solennelles adjurations de Moïse au seuil de son histoire dans le Deutéronome, il les a oubliées. « Ma bien-aimée est plus cruelle que l'autruche du désert... Les voies de Sion pleurent parce que personne ne vient plus à la solennité.* »

Ce refus, cette résistance d'Israël, c'est l'image même de l'homme. « Nous ne vivons que pour résister, pour recommencer la mystérieuse lutte d'Israël. » Pourtant

l'élection, Claudel le sait, n'est pas abolie ; car « les dons et la vocation de Dieu sont sans repentance ». Le prodigue, le préféré retrouvera « la douceur jadis quittée, la terre de Ur, l'antique consolation ». C'est là ce que nous suggère *Pensée*, la fiancée aveugle, dans la nuit, qui respire la Présence invisible de l'aimé qui déjà dans ses flancs porte le fruit de son amour. O figure obscure ! Ange noir que vit Jacob ! Pressentiment de quelle vérité celée ! Israël, *fort contre Dieu*, ne connaîtra l'époux divin que dans l'anéantissement total. Mort de tous les désirs. Mort aux choses invisibles. Mort et résurrection dans l'*Instant*. Saveur de vie éternelle connue dans l'éclair du présent, — pareille « à la détonation de tout le temps qui s'anéantit. » N'est-ce pas tout ce que symbolise le peuple élu et réprouvé, ce grand spasme, cet instant suraigu, après l'attente et le suspens ? Ce peuple, jeunesse de la terre, sa mémoire et son espérance, le cœur divin, selon le vœu de Bloy, ne se fera-t-il pas pour lui « l'interprète de l'Éternité et l'instrument de la résurrection sans cesse renouvelée dans l'instant » ?

Tous ceux qui ont eu l'intuition de ce choix, qui est Amour, — Bergson, Kierkegaard, Claudel —, savent qu'entre le Temps et l'Éternité ce Dieu est la source de notre continuité : Dieu, non pas des savants, et des philosophes, mais d'Abraham, d'Isaac et de Jacob. « Dieu imprévu et déroutant. »

Entre tous les écrivains de sa génération, Claudel est le seul qui nous ait exprimé de la durée une conception originale, proche de celle de Bergson. « Le temps, dit-il, n'est pas le recommencement perpétuel du jour, du mois et de l'année, il est l'ouvrier de quelque chose de réel que chaque seconde vient accroître, le *Passé*, ce qui a reçu une fois l'existence. [...] Le passé est une incantation de la chose à venir... la somme sans cesse croissante des conditions du futur. [...] La minute présente diffère de toutes les autres minutes... Elle n'explique pas le même passé, elle n'implique pas le même futur. » Le futur est

donc toujours nouveau et inédit. Le temps est le *sens* de la vie (*Sens* : comme on dit le sens d'un cours d'eau, le sens d'une phrase, le sens d'une étoffe, le sens de l'odorat) (1). L'origine du temps, l'origine du mouvement est le frémissement de la matière au contact de l'*Esprit*.

Quel est donc ce mystère par lequel Israël a choisi d'être le *Suspens*? Quelle est cette scission dans la durée par laquelle l'Esprit s'est séparé de son peuple, de son Aimé? Ce sont là les grandes intuitions que nul, croyons-nous, avant Claudel et Léon Bloy ne semble avoir reçues. Ce sont là les graves méditations qu'ils nous proposent. Eux-mêmes, ont-il entrevu l'heure et la forme du retour? *La Parousie*? « C'est beau, crie *Pensée*, un peuple qui se réveille tout à coup avec un grand frisson, comme un corps d'homme et qui s'aperçoit qu'on parle la même langue et que d'un bout à l'autre on n'est plus qu'une seule pièce, un seul corps dans une seule âme. » C'est beau cette note nouvelle dans le concert qui vient parfaire « l'accord explicatif et total. » C'est beau cette victoire de l'Esprit sur le Suspens, cette acceptation de vivre et de mourir, cette reprise enfin du *Temps* qui retrouve une existence concrète et *une*. Toutes choses dans le temps écoutent, concertent et composent. Les rencontres des forces physiques et le jeu des volontés humaines coopèrent dans la confection de la mosaïque *Instant*. Car le temps est l'invitation à mourir, le moyen qui permet aux choses d'*avouer* en expirant leur néant dans le sein du Créateur.

C'est ici, sans doute, que nous touchons à la pensée la plus personnelle, la plus intime, à la pensée *essentielle* de Claudel. Semeur de solitude, ce qu'il s'efforce de recueillir et de perpétuer, c'est ce souffle, cette suprême exhalaison, ce soupir que les âmes, comme la fleur, ne livrent qu'en expirant. Ce dernier témoignage, et le plus important :

« Est-ce que le but de la vie est de vivre? Il n'est pas de vivre, mais de mourir, et non point de charpenter la

(1) Voir P. Claudel, *Art poétique*.

croix, mais d'y monter et de donner ce que nous avons en riant. » *Donner ce que nous avons*, c'est là notre mission. Chacun de nous vient au monde pour une seule chose, une seule toute petite chose, et le plus grand artiste « porte en soi une sorte de patron essentiel, de situation fondamentale à laquelle tout ce qu'il a pu saisir de la réalité ambiante n'est là que pour fournir de couleurs variées un cadre préétabli ». Toute âme humaine diffère de l'autre par l'usage en vue duquel elle a reçu vie.

Tel est donc ce *nom nouveau* dont parlent les Saints Livres, ce nom propre en qui nous avons été appelés à naître pour l'éternité, ce nom ineffable qui reste à jamais un secret entre le Créateur et nous et qui n'est communiqué à aucun autre. Apprendre ce nom, c'est comprendre notre nature, nous nourrir de notre raison d'être. De même qu'un mot est formé de voyelles et de consonnes, notre âme, à chaque aspiration, puise en Dieu la plénitude de sa sonorité.

On voit à quel point Claudel est ici proche du Kabbaliste. Comme le *Sépher Zephirot*, il sait que « nommer une chose, c'est la produire inexterminable »... et qu'il existe des noms naturels aux choses. Le mot, dit-il, est un geste qui peut se décomposer en ses éléments ou lettres. Suivre Claudel dans cette direction nous entraînerait loin. Son respect du *nombre* n'est pas moins grand que celui du mot. Les chiffres mentionnés dans la Bible ont pour lui leur raison d'être. Son verset même, si proche de celui des *Psaumes* et de celui des *Prophètes*, son verset est fondé sur une connaissance du nombre bien plus secrète que la métrique régulière. Il tournera donc ses yeux, « comme la religieuse Chaldée, vers le ciel absolu où les astres en un inextricable chiffre ont dressé notre acte de naissance »... Le mot et le nombre seront pour lui le corps inséparable de l'idée, sa forme visible. Ainsi, « entre l'âme et le corps qu'elle a fait il y a un tel lien que la mort même n'est pas entièrement puissante à le dénouer, où que soit cette pauvre âme ».

Par cette vue profonde de l'unité de la créature, Claudel rejoint la plus sûre tradition du mosaïsme, tradition que

l'Église n'a point dénoncée. On sent que le catholicisme de Claudel lui vient de très loin, d'avant le jansénisme, d'avant les siècles de rigueur et de contrainte, d'avant la Réforme. S'il connaît l'angoisse du croyant en présence de l'antinomie de la Justice et de la Miséricorde divines, s'il est impatient de ramener parmi nous la Gloire en exil, il sait aussi, il ne sait que trop, que l'union parfaite, la possession de l'absolu, ne nous est pas accordée dans cet univers visible. Et c'est là sa plus vive déchirure, sa lamentation constante. Aucune de ses créatures ne s'unit à celui qu'elle aime : Hury n'épouse pas Violaine, mais Mara ; Louis Turelure n'épouse pas Lumîr, mais Sichel ; Prouhèze n'épouse pas Rodrigue, mais Camille. Partout même renoncement à tout bonheur terrestre. Et partout aussi même miracle après le sacrifice : L'enfant de Mara ressuscité par Violaine et recevant d'elle ses yeux bleus avec la goutte de lait. La fille de Don Camille confiée par sa mère à Rodrigue, et qui lui ressemble ! L'enfant de Pensée enfin, fruit miraculeux de l'amour mystique, non de l'union légitime.

Et toujours ces amants séparés se retrouvent plus étroitement unis dans l'extase surnaturelle de la Foi. Cette réalité spirituelle, c'est elle que proclame l'austère et passionnée Prouhèze s'enchaînant elle-même et s'interdisant le bonheur qu'elle aurait eu le droit de goûter. Tous ces êtres frustrés et brisés (ceux qui se cabrent comme *Mara* la noire ou la tenace *Sichel* et ceux qui se sanctifient comme *Violaine*, *Prouhèze*, *Rodrigue* ou *Pensée*), tous ces errants, inquiets et lourds, ces proscrits, ces orgueilleux déchus et rejetés, ces obstinés qui se souviennent du Royaume et de la Gloire, sont à la poursuite du même Amour. Images d'Israël en quête du Paraclet, ils disent avec l'apôtre : « Quand même je parlerais les langues des anges et des hommes, si je n'ai pas la charité, je suis un airain qui résonne, une cymbale qui retentit. »

Georges Cattaui.

Notre serviteur : Paul Claudel

... L'union de l'homme et de la femme, figure de l'union du Christ à son Église, est à chaque page dans Claudel comme une note fondamentale (1).

L'Église est l'épouse du Christ, mais la croix pareillement est l'épouse du Christ et c'est pourquoi, selon les paroles de Prouhèze, la femme sera la croix de l'homme. C'est pourquoi l'homme, dans son amour conjugal image de la foi, pourra aimer sa croix et gagner ainsi sa vie éternelle. Invraisemblable facilité, à nous donnée, d'imiter Notre Modèle. Autre face également du mystère de la maternité de la grâce dans l'ordre temporel.

A mon sens, c'est ainsi en tous cas que s'introduisent plus spécialement dans le monde claudélien la douleur et l'inquiétude incessante et le désir de Dieu, c'est ainsi que la femme agit réellement comme la grâce en face de l'homme placé providentiellement sur son chemin et qu'elle entraîne, malgré lui bien souvent, à la connaissance suprême, à cette nouvelle naissance (sur-naissance à la surnature de la grâce) sans laquelle en vérité « il ne peut voir le royaume de Dieu » (Jean, III, 3). Rôle sacramentel du prochain et particulièrement de la femme !...

C'est un mécanisme mystérieux dans lequel le surnaturel se mélange intimement au naturel comme à sa cause instrumentale. Nos yeux cependant peuvent l'observer et le démonter pièce par pièce, tant il est soigneusement réalisé, tant c'est lui qui fournit à Claudel un des principaux ressorts du drame.

Observons ici la magie de la création poétique, et le génie de Claudel.

(1) Cette étude est extraite d'un travail plus étendu, qui sera publié en entier ultérieurement.

Dans *le Soulier de satin*, inépuisable et innombrable, le roi d'Espagne parlant de l'Amérique :

> ... Et de même quand j'ai épousé l'Espagne... C'était pour lui fournir l'intelligence et l'unité, et pour la sentir tout entière vivante et obéissante et comprenante sous ma main, et moi à la manière de la tête qui seule comprend ce qui fait toute la personne.
>
> Car ce n'est pas l'esprit qui est dans le corps, c'est l'esprit qui contient le corps et qui l'enveloppe tout entier.

Ces paroles évoquent brièvement le modèle unique de toute création et de toute action. Ce modèle est celui qui nous est offert dans l'union féconde de l'homme et de la femme, pareille à celle de la matière et de la forme, mais où l'homme est éminemment créateur comme Dieu et cela grâce à la femme.

Dans la création de cette nouvelle unité indivisible, de ce nouvel être existentiel qu'est l'homme uni à la femme, l'homme agit comme l'esprit en face de la matière, il apporte la forme principe d'acte ; puissance, acte ; matière, forme ; deux faces inséparables d'une même insécable réalité.

Dona Musique nous donne une adorable description de ce mystérieux mélange :

> ... Oui, je veux me mêler à chacun de ses sentiments comme un sel étincelant et délectable qui les transforme et qui les rince !...
>
> Je veux être rare et commune pour lui comme l'eau, comme le soleil, l'eau par la bouche altérée qui n'est jamais la même quand on y fait attention... Rare et commune pour lui comme la rose qu'on respire tous les jours tant que dure l'été et une seule fois seulement !... (*Rosa mystica !*)
>
> Il lui suffit de se taire pour que je chante !
>
> Où il est je ne cesse d'être avec lui. C'est moi pendant qu'il travaille, le murmure de cette pieuse fontaine !
>
> C'est moi le paisible tumulte du grand port dans la lumière de midi,
>
> C'est moi... C'est moi, petite, oui, cette joie stupide sur son vilain visage,
>
> La justice dans son cœur, ce réjouissement sur sa face !

Sygne de Coûfontaine nous confie aussi son rôle :

> ... J'étais la femme voyant ce qu'il y avait de plus prochain...

et Beata chantait :

> ... Comment devenir pleinement, s'il était là, une rose?
> C'est son absence seule qui nous fait naître (thème de la connaissance),
> Et qui sous le mortel hiver et le printemps incertain compose
> Entre les feuilles épineuses, parfaite enfin, la rouge fleur de désir en son ardente géométrie!...

Ailleurs, dans *la Ville*, Lala disait d'une autre façon :

> ... La femme est plus près de la terre que vous, elle respire de plus près ses fumées...

Elle attend la parole libératrice et créatrice et le signe de son maître comme la vierge de la cantate chantant :

> ... Moi je louerai l'homme libre, imprenable, inattendu,
> Le mâle, le maître, le premier, l'animateur.
> L'homme qui a reçu de Dieu même origine et ne relève que de lui seul!...

Symétriquement, l'homme, en face de la femme, co-naîtra lui aussi une privation inscrite en lui depuis son premier sommeil. C'est cela qu'il faudra combler. C'est là cette puissance comme une privation, qui cherchera son acte avec sa plénitude.

Dona Musique :

> ... C'est moi au fond de ton cœur cette note unique, si pure, si touchante... Fais le fier comme si tu savais tout! Cette place que j'ai trouvée pour moi au-dessous de ton cœur, tu la connais?
> C'est la mienne, et si tu m'y pouvais découvrir, je ne m'y sentirais pas aussi bien...

Il me semble que nous touchons ici le mystère originel de l'acte qui a tout mis en branle. A cause de cela l'homme ne peut plus s'empêcher de chercher la femme, en qui il croit trouver ce qui lui manque. Et la femme

de son côté possède là son très grand secret, celui dont elle est par-dessus tout jalouse, car elle possède en lui la raison inattaquable de son inimaginable grandeur.

Dona Musique :

... Mon Dieu, comme il sera content quand il me tiendra entre ses bras!...

« Je sais, dit Prouhèze, que je suis un trésor pour lui... »

Et son ange gardien :

On ne lui ôtera pas cette idée de sa petite tête stupide...

Comment ne pas rappeler ici la pensée de Léon Bloy :

« ... Toutes ont un point commun, c'est la préconception assurée de leur dignité de dispensatrices de la Joie. *Causae nostra laetitiae! Janua coeli!*... Toutes — qu'elles le sachent ou qu'elles l'ignorent — sont persuadées que leur corps est le paradis. *Plantaverat autem dominus Deus paradisum voluptatis a principio : in quo posuit hominem quem formaverat.* Par conséquent, nulle prière, nulle pénitence, nul martyre, n'ont une suffisante efficacité d'impétration pour obtenir cet inestimable joyau que le poids en diamants des nébuleuses ne pourrait payer.

... Or voici la conclusion tirée des prophètes. La femme a *raison* de croire tout cela et de prétendre tout cela. Elle a infiniment raison puisque son corps — cette partie de son corps — fut le tabernacle du Dieu vivant et que nul, pas même un archange, ne peut assigner de bornes à la solidarité de ce confondant mystère! » (*La Femme pauvre.*)

Il faut bien enfin le dire, sans reculer devant les explications mystiques, dont s'effraient si lâchement les esprits faibles, que c'est là que le mystère prend sa racine. C'est de là qu'il rayonne immensément ; c'est à partir de cette origine que naît l'inépuisable flux et reflux qui jette l'un vers l'autre homme et femme, à la poursuite de leur inséparable destin.

L'homme cherche par la femme à se rendre éternel : nostalgie ineffaçable du paradis perdu. Fatalité à laquelle il ne saurait échapper. Du moins c'est ce que j'entends,

d'un bout à l'autre du monde claudélien, qui est à mes yeux aussi authentiquement véritable que le monde lui-même, dont le premier est à la fois partie et image créatrice.

Ouvrons de nouveau ensemble *la Ville*, qui est bâtie à l'un des bouts de cet univers. L'homme est devant nous : c'est Lambert de Besme :

> LAMBERT. — Réponds, jeune fille, veux-tu ou non être ma femme?
>
> Car si elle veut de moi, je vis, et je ferai mon œuvre et mon travail; et si elle me rejette, mon nom n'est plus entre les hommes...

Il existe à Assise, dans le cloître Saint-Damiens où sainte Claire est morte, une petite fresque, très vieille et très pâle : La Vierge tient son Fils sur le bras, elle lui touche les lèvres avec l'index de sa main droite afin d'en obtenir une parole, un Fiat ! et aussitôt on voit les étoiles et tous les astres lancés dans l'espace autour des deux figures éternelles...

> *Jéhovah m'a possédée au commencement de ses voies, avant ses œuvres les plus anciennes. J'ai été possédée dès l'éternité.*
>
> *Lorsqu'il disposa les cieux, j'étais là;*
>
> *Lorsqu'il traça un cercle à la surface de l'abîme... J'étais à l'œuvre auprès de lui, me réjouissant chaque jour et jouant sans cesse en sa présence, jouant sur le globe de la terre et trouvant mes délices parmi les enfants des hommes... Celui qui me trouve a trouvé la vie, et il obtient la faveur de Jéhovah...* (*Prov.*, VIII).

... Ces bribes de théologie mariale ne sont point étrangères à notre propos — et quelques pages plus loin dans *la Ville* :

> CŒUVRE. — J'ai pris cette femme et telle est ma mesure et ma portion de la terre...
>
> Laisse-moi respirer ton odeur qui est comme l'odeur de la terre
>
> Quand, brillante, lavée d'eau comme un autel, elle produit des fleurs jaunes et bleues.
>
> Et comme l'odeur de l'été qui sent la paille et l'herbe, et comme l'odeur de l'automne.

Et voici que je te possède et t'ai dans le souffle qui entre par mes narines...
Un souffle sort de toi qui me fait défaillir comme d'une fosse ou d'une tranchée ouverte.
O femme. O compagnon féminin, amère amie.
O notre amère vie, ô amour, comme l'orange amère,
Aussi suave à l'odeur, aussi étrange et amère au cœur et à ma bouche...

Il faut voir ce que cela signifie et que le passage de la femme avec ce qu'il apporte de positif et d'incontestable reste cependant une énigme, en dehors du nouveau climat de la grâce révélé à l'humanité par l'Incarnation. Elle bouleverse l'homme et ne lui laisse au cœur qu'une attente insatisfaite, une attente apparemment vaine. Telle était aussi l'attente du Messie chez Israël !...

Lala. — Je suis la promesse qui ne peut être tenue, et ma grâce consiste en cela même.
Je suis la douceur de ce qui est avec le regret de ce qui n'est pas.
Je suis la vérité avec le visage de l'erreur et qui m'aime n'a point souci de démêler l'un de l'autre.
Qui m'entend est guéri du repos pour toujours et de la pensée qu'il l'a trouvé,
Qui voit mes yeux ne chérit plus un autre visage et que fera-t-il si je souris,
Qui a commencé de me suivre ne saurait s'arrêter...

Pour Adam, de l'autre côté de la tournoyante épée, Ève est devenue : « La promesse qui ne peut être tenue » !

Mais ne peut-elle être tenue? « Le désir n'est-il pas de ce qui est? »

Cette angoisse ne peut-on la dénouer?

Voici au bout du monde Tête d'Or, mourant de sa mort magnifique.

La même angoisse est toujours là ! Mais comme un dernier présent, comme une dernière Grâce, comme un pâle rayon vespéral, apparaît tout à coup devant lui cette mystérieuse princesse crucifiée, semblable à une vierge de

l'ancien testament — n'est-ce point, là aussi, le premier testament de Claudel et une de ses premières prophéties? Tête d'Or adresse alors à la Femme ces paroles merveilleusement significatives, où il nomme la Femme par son nom théologique :

O Grâce aux mains transpercées!
Douce comme le dernier soleil!...
La mort n'est rien, mais voici la dernière angoisse!
Sur quelle poitrine, poses-tu ta tête, Grâce?...
Quel présent voulais-tu me faire de ce que tu as?

Puis finalement sur la limite de son agonie, il balbutie, rejetant enfin, d'un coup, le désespoir : « Qu'elle soit Reine! »

Paroles symboliques et en quelque sorte prophétiques de ce qui sera ensuite, dans tous les drames claudéliens, indéfiniment développé. Paroles à poser en face des paroles initiales de cette princesse de mystère et par lesquelles elle annonçait sa destinée de femme, de mère des douleurs et de mère de la Grâce, aux derniers témoins d'un empire qui s'écroule...

— La femme qui vous aime voudrait vous être mère!
Je suis celle qui élève et qui nourrit,
Et vous conjurant pour vous même comme une pitié,
Reçoit de vous pour le faire sien,
L'effort informe difficilement fait!...

Enfin dans son étonnante divination de femme elle verse sur Tête d'Or mourant la mélancolique douceur des ultimes paroles :

— Ou puis-je être comme la fleur coupée dont le parfum est plus fort, comme l'herbe qui seulement fauchée embaume notre prairie,
Oh! que je suis heureuse qu'il n'y a pas une de tant de souffrances qui ne soit à toi,
Et que maintenant je ne puisse te rendre comme un parfum mon maître!

Ainsi les héros au grand cœur de *Tête d'Or* et de *la Ville* sont là, debout, frémissant devant cette même sempiternelle énigme qui se pose à tout homme qui pense.

Certes les femmes qu'on rencontre dans ces premiers drames obéissent à leur fatale destinée, sans savoir, à la lueur des éclairs. Ceci évoque presque irrésistiblement l'atmosphère de certaines scènes bibliques. Il plane là-dessus une sorte d'insécurité haletante et désespérée. Dans le visage même des femmes, on discerne quelque chose d'impersonnel et d'inhumain et d'inachevé. Il leur manque quelque chose, comme serait la clef d'un chemin inconnu, les conduisant, selon leur immense vocation, jusqu'à entièrement monnayer le trésor accablant remis entre leurs mains.

Il importe de remarquer cela.

Il importe de remarquer que si la destinée de la femme est unique comme on l'a dit plus haut, il est cependant plusieurs façons à elle de la vivre. Il y a Lala et la princesse mystérieuse de *Tête d'Or*, mais il y a aussi Violaine et Sygne et Prouhèze et Marthe.

Il y a le style païen, il y a aussi le style catholique, et sous chaque climat il existe une diversité qui sera d'autant plus grande que sera mieux révélée la signification et rendue plus riche la conscience de la vie qu'on y mène que sera plus large enfin le règne de la liberté.

La racine de toute liberté est constituée dans la raison, dit saint Thomas, mais la raison est requise ici, pour comprendre, d'aller s'incliner humblement devant l'inépuisable richesse d'un mystère et d'une révélation.

C'est dans la lumière éclatante de l'Incarnation et de la maternité virginale, c'est devant la mystérieuse association de Dieu et de la Femme, que la raison trouvera la réponse authentique, et là seulement. Si elle est avec elle-même loyale autant qu'exigeante.

Elle verra enfin que c'est dans la mesure où la femme se conformera à son modèle, que la promesse qui ne peut être tenue sera cependant tenue. Dans cette même

mesure elle deviendra mère de la grâce et mère de l'éternité, car il est vrai que telle était bien sa puissance.

La maternité de sa grâce sera aussi celle de ses enfants — Christs — qu'elle offrira en sacrifice à Dieu, comme le prêtre offre le pain et le vin, l'ayant consacré.

Et ses enfants seront aussi bien spirituels que charnels, car sa grâce sera inépuisable, comme celle de la Vierge.

Dans l'économie de notre salut, je dis qu'il importe souverainement d'observer avec amour la sollicitude de Dieu, agissant en nous et au milieu de nous par ce moyen.

Intelligence des signes — mais intelligence aussi de ce monde poétique — plus vrai que le véritable qui s'offre à nous dans les drames claudéliens.

Rien n'est changé, mais tout est achevé dans la lumière transcendante.

C'est un très grand mystère que ce passage éblouissant de la tendresse divine à travers la trame indivisible de nos destins, c'est pourquoi sans doute s'appellera un mystère la pièce de Claudel si précisément et si justement nommée : *l'Annonce faite à Marie*, pièce de la grâce et de la tendresse, poëme de la maternité de la grâce, pièce capitale à mon sens, la seule où nous trouvions, parmi les admirables femmes des drames claudéliens, une femme qui soit une sainte. Une femme qui ait reçu d'un cœur très humble et très pur, comme Marie, la véritable Annonce de sa vocation. Celle qui est de rendre la vie éternelle au monde.

Il faut enfin s'arrêter spécialement sur ce drame qui montre, dans une limpide lumière poétique, le nouveau destin proposé à la femme pour accomplir éminemment sa vocation de Femme. Partout Claudel, selon sa parole, « a voulu représenter de faibles créatures aux prises avec la grâce » ; mais de même que dans l'histoire du monde il n'y a qu'une Incarnation et qu'une Annonciation, dans l'œuvre de Claudel il n'y a qu'une *Annonce faite à Marie.*

Nous y trouverons donc plus qu'ailleurs la confidence d'un même secret.

C'est pourquoi, dans ce merveilleux poëme, tout est symbolique. L'*Angelus* qui ouvre le mystère est celui du temps pascal. Écoutons et entendons, le cœur exultant de reconnaissance, ce qui nous est annoncé de par la maternité de la grâce. Voici le don divin de la résurrection de la vie éternelle et de la joie :

Regina coeli, laetare, alleluia!
Quia quem meruisti portare, alleluia!
Resurrexit sicut dixit, alleluia!... Deus qui per resurrectionem Filii tui Domini Nostri Jesu Christi mundum laetificare dignatus es, praesta, quaesumus, ut per ejus Genitricem Virginem Mariam perpetuae capiamus gaudia vitae. Per eundem. .

Cet *angelus* pascal doit nous rappeler l'*angelus* de tous les jours, et les paroles de l'Annonciation, le :

Fiat mihi secundum verbum tuum.
Et verbum caro factum est.
Et habitavit in nobis.

Paroles en quoi réside précisément l'Annonce faite à Marie et où se trouve si parfaitement décrite la vocation, désormais seule authentique, de la Femme, à partir et en face et par le moyen de cette nouvelle vertu incompréhensible : l'Humilité.

Cet *angelus* accompagne les fiançailles secrètes de Violaine avec son véritable fiancé : Pierre de Craon, bâtisseur d'églises comme le Saint-Esprit est le bâtisseur de l'Église vivante.

Puis Violaine, au milieu des siens, qui ne la comprennent pas, continue à dispenser sa grâce multiforme. A Jacques Hury, qui lui demande :

— Dites que vous ne cesserez plus jamais d'être la mienne et l'ange qui m'est envoyé.

Elle répond :

— A jamais ce qui est à moi, cela ne cessera d'être vôtre...

C'est de sa grâce qu'elle parle, et plus loin :

— Je suis plus qu'un anneau, Jacques. Je suis un grand trésor.

et la définition de la destinée de la femme dans l'humilité :

— Il suffit que je me donne à vous complètement. Et le reste est votre affaire et non la mienne.

Mais elle ne se donne pas, car cet homme rejette le cadeau le plus parfait — comme on repousse la grâce.

Le seul mariage de Violaine sera un mariage de vierge — idéal du mariage chrétien — avec Pierre de Craon.

Elle se donne à Dieu avec humilité et donne sa grâce à tous. Adorable petite sainte, elle entend les choses exister avec elle :

J'entends les choses exister avec moi.

Paroles dites au-delà de sa nuit obscure — aveugle — mais voyant enfin les choses directement en Dieu :

... Il n'est pas défendu à la femme d'être victime, Dieu est avare et ne permet qu'aucune créature soit allumée,
Sans qu'un peu d'impureté s'y consume,
La sienne ou celle qui l'entoure, comme la braise de l'encensoir qu'on attise !

Mère de douleurs, souffrant pour ses fils et par ses fils — corédemptrice ! — elle paie en effet pour tous, elle est réellement la mère de la grâce qu'elle nous mérite ici encore et toujours.

... Beata viscera Mariae virginis quae portaverunt aeterni Patris Filium. Qui hodie pro salute mundi de Virgine nasci dignatus es !...

C'est la nuit de Noël, Mara est venue chercher auprès de sa sœur, pour son enfant, cette grâce et cette vie éter-

nelle qu'inlassablement nous cherchons tous instinctivement, ne le sachant même pas. Elle apporte son enfant mort, comme est mort l'homme dans le péché : or c'est ici que se consomme mystérieusement l'analogie de la Maternité de la grâce. Violaine ressuscite l'enfant mort, elle lui donne sa vie, sa grâce, sa ressemblance spirituelle par ses yeux soudain bleus.

MARA. — Violaine !
Qu'est-ce que cela veut dire ? Ses yeux étaient noirs,
Et maintenant ils sont devenus bleus comme les tiens.
Ah !
Et quelle est cette goutte de lait que je vois sur ses lèvres ?...

N'est-ce pas une image véritable et littérale de la maternité de la Grâce ? C'est pourquoi :

VIOLAINE (*à Jacques*). — Ne dis pas que je ne sais pas ce que c'est que de souffrir par toi
Ni que j'ignore l'effort et la division de la femme qui donne la vie !

Maternité de la Grâce — imitation de la Vierge — sainteté de femme en tant que Femme — et Joie enfin conquise à travers la douleur.

VIOLAINE (*mourante*). — Ah !
Que c'est beau une grande moisson !
Oui, même maintenant je m'en souviens et je trouve que c'est beau.
JACQUES HURY. — Oui, Violaine.
VIOLAINE. — Que c'est beau
De vivre ! (*tout bas avec une profonde ferveur*) et que la gloire de Dieu est immense !...
Mais que c'est bon aussi de mourir ! Alors que c'est bien fini et que s'étend sur nous peu à peu
L'obscurcissement comme d'un ombrage très obscur.

La déchirante tendresse de cette fin de drame déborde sans mesure, comme dans certains quatuors de Beetho-

ven, c'est la même musique ! Le grain a été dissous et la grande moisson est là triomphante.

Anne Vercors. — Il n'y a plus de fleurs, il n'y a plus que des fruits.

Car la grâce est passée, qui seule permet cette fécondation, qui seule permet de gagner notre vie éternelle.

Tous sans doute ne vont pas aussi vite *in via*.

Sur cette même route interminable, on entend le témoignage de Mara, de celle qui a tué sa sœur, après en avoir reçu la vie de son enfant.

Mara. — Mon amour était d'une autre nature ;

Aveugle ne lâchant point prise, comme une chose sourde et qui n'entend pas !

Afin qu'il m'ait tout entière il me fallait l'avoir tout entier !...

Comment pouvais-je faire pour me défendre,... pauvre femme qui ne puis donner que de la douleur ?... Cette douleur, il n'y a que moi qui puisse te la donner.

Et je suis la sœur de Violaine.

Il naît de la douleur ! Cet amour ne naît point de la joie, il naît de la douleur ! cette douleur qui suffit à ceux qui n'ont point la joie !

Nul n'a plaisir à la voir, ah ! ce n'est point la fleur en sa saison,

Mais ce qu'il y a sous les fleurs qui se fanent la terre même, l'avare terre sous l'herbe, la terre qui ne manque jamais !

Reconnais-moi donc !

Je suis ta femme et tu ne peux faire que je ne le sois point.

Une seule chair inséparable, le contact par le centre et l'âme, et la confirmation, cette parenté mystérieuse entre nous deux,

Qui est que j'ai eu un enfant de toi...

Mara, elle aussi, s'est coulée dans la même loi ; pour Jacques Hury, son homme, c'est elle qui agit comme la grâce — Violaine aussi, il y a des hommes comblés ! — c'est elle qui est pour Jacques pareille à l'Église pour le Christ, c'est elle qui est son corps mystique, le continuant et assurant son extension temporelle. C'est donc vers elle qu'ira sa foi. Cette foi qui le justifiera et par laquelle il a

répondu à la grâce, à la promesse de Mara, promesse sacramentelle, promesse indissoluble comme celle du Christ à son Église. Nouvelle alliance.

Nous retrouvons tout au long des différents drames une description poétique et littérale de ce lien mystérieux, organique, qui unit l'homme à la femme par le oui sacramentel et indissoluble.

Don Pélage. — Ce n'est pas l'amour qui fait le mariage, mais le consentement en présence de Dieu dans la foi.

Mais, chose remarquable, dans les drames claudéliens, en aucun cas nous ne nous trouvons en face du mariage accompli dans la paix. Sauf celui d'Anne Vercors et d'Élisabeth, nous ne trouvons que des unions déchirées et contrariées. C'est Jacques et Mara, c'est Marthe et Louis Laine, c'est Sygne de Coûfontaine et Turelure, c'est Prouhèze et Don Camille, etc... Mais toujours apparaît la grande loi mystérieuse de l'indissolubilité et le modèle d'union du Christ à son Église, du Christ et de Sa Croix. Toujours apparaît la haute vertu de foi purifiant l'âme. C'est ainsi que chacun des héros, rencontrant la douleur et la grâce dans l'amour, gravit peu à peu son Carmel.

Ce sont notamment les admirables personnes vivantes de *l'Otage* : Sygne, George, Turelure lui-même; puis parmi le peuple étonnant qui anime *le Soulier de satin*, ce sont Prouhèze, Rodrigue, Don Camille, Dona Musique, etc... Mais il faudrait tout citer, et aussi les quatre personnes du drame si parfait qu'est *l'Échange*.

On dirait que c'est pour ces rencontres déchirantes et ces ardentes conquêtes du salut à travers la douleur, qu'existe la longue suite des unions paisibles et sans histoire comme celle d'Élisabeth et d'Anne Vercors. Mais sont-elles sans histoire?

Et n'est-il pas justement facile de distinguer dans toute union et dans celle-là aussi la même mystérieuse empreinte de la douleur? Celle qui attend la mère à la fin de sa vie et au début et toujours. Dans ce sacrement qui

lie Élisabeth et Anne, ne faut-il pas considérer la juste voie par laquelle l'un et l'autre ont rencontré le devoir, l'action, la douleur, la grâce de toute leur vie et la vie éternelle toute simple dans le paradis de Dieu miséricordieux ?

Cependant le vieillard avant de partir nous montre quelle est la meilleure part et quelle est celle qui s'est approchée le plus près du soleil.

> Anne Vercors. — Mais ma petite fille Violaine a été la plus sage.
>
> Est-ce que le but de la vie est de vivre ? est-ce que les pieds des enfants de Dieu seront attachés à cette terre misérable ?
>
> Il n'est pas de vivre, mais de mourir, et non point de charpenter la croix mais d'y monter et de donner ce que nous avons en riant !
>
> Là est la joie, là est la liberté, là la *grâce* (1), là la jeunesse éternelle ! et vive Dieu si le sang du vieillard sur la nappe du sacrifice près de celui du jeune homme
>
> Ne fait pas une tache aussi rouge, aussi fraîche que celui de l'agneau d'un seul an !
>
> O Violaine ! (1) *enfant de Grâce* !...

O Violaine ! enfant de grâce ! Le secret est enfin murmuré. Et Pierre de Craon parlant de l'anneau symbolique remis par Violaine le matin de l'*angelus* :

> Pierre de Craon. — ... De cette miette d'or j'ai fait une gemme embrasée.
>
> Et le vaisseau de ce jour sans couchant où le froment éternel est déposé.
>
> Justitia (*c'est le nom de l'église*) est finie et seule la femme encore lui manquait
>
> Que je mettrai à la fleur de mon lys suprême.

Paroles lourdes de symboles.

Pierre de Craon, constructeur d'églises de pierre, comme l'Esprit est constructeur de l'Église vivante de Dieu,

(1) C'est moi qui souligne.

était l'époux réel de Violaine. Il avait reçu son anneau comme l'Esprit-Saint, époux de la Vierge Marie, avait reçu son humble consentement et ouvert ce règne de la maternité de la grâce qui n'a point eu de commencement mais qui a commencé pour nous l'édification temporelle de l'Église catholique. Église bâtie sur la Justice de l'ancienne alliance, église qui s'achève et s'origine dans le cœur d'une Femme, dont elle reste en même temps la figure exemplaire. Pierre de Craon a bâti son église sur le tombeau de la vierge martyre, Justitia, il la couronnera en plein ciel par l'image en pierre de cette autre martyre, vierge et femme : *Violaine la lépreuse dans la gloire*, *Violaine l'aveugle dans le regard de tous.*

Pierre de Craon (à *Jacques*). — Et comme ce n'est pas toi qui mûris la moisson, mais le soleil, ***ainsi la grâce*** (1).

Et certes la Justice est belle. Mais combien plus beau

Cet arbre fructifiant de tous les hommes que la semence eucharistique engendre en sa végétation.

Cela fait une seule figure qui tient à un même point...

. . . .

Tout s'achève dans la paix, *Pax*. La promesse qui ne pouvait être tenue a été tenue, l'énigme déchiffrée et l'affreux désespoir roulé comme un drap inutile :

Pierre de Craon. — Comme l'eau me soulève ! L'action de grâce descelle la pierre de mon cœur !

Que je vive ainsi ! Que je grandisse ainsi mélangé à Dieu, comme la vigne et l'olivier.

L'angelus initial est de nouveau, dans l'air léger du soir, comme une inlassable explication :

Anne Vercors. — Dieu s'est fait homme !

Jacques Hury. — Il est mort !

(1) C'est moi qui souligne.

PIERRE DE CRAON. — Il est ressuscité!

(*Troisième coup de la cloche des sœurs.*

Puis volée.

Pause. Puis on entend, perdue et presque indistincte, la triple note du troisième coup dans les hauteurs.)

ANNE VERCORS. — Ce n'est point le coup de l'*Angélus*, c'est la sonnerie de la communion!

PIERRE DE CRAON. — Les trois notes comme un sacrifice ineffable sont recueillies dans le sein de la Vierge sans péché.

. . . .

C'est ainsi que Paul Claudel, *grâce* à la précieuse assistance d'une poésie adorante, sacramentale et magnifique, nous conduit aux portes du mystère. Mystère du monde. Mystère de notre destinée divine et surnaturelle. Mystère de l'Éternité inscrite dans un Éternel présent.

C'est pourquoi nous le remercions ici du fond de notre cœur et le prions de vouloir bien recevoir notre maladroit bouquet.

PIERRE BARANGER.

L'ŒUVRE ET LES ŒUVRES

Rencontres avec Paul Claudel
par HENRIETTE CHARASSON, HENRI POURRAT, HENRI GHÉON

●

Intégration poétique de l'Univers par STANISLAS FUMET
Le Paradis perdu dans l'œuvre de Paul Claudel par CHRISTIAN DUCASSE
Le réalisme de Claudel par MARIE-JEANNE DURRY
Le réalisme liturgique de Claudel par VICTOR BINDEL
Le drame claudélien par GABRIEL MARCEL
Le symbole spirituel dans le théâtre de Claudel par PAUL RESAL

●

Les traductions d'Eschyle par RENÉ JOHANNET
L'Otage par J. MALÈGUE
L'Annonce faite à Marie par GERTRUDE VON LE FORT
La Cantate à trois voix par ERNST KAMNITZER
La Messe là-bas par CHARLES DU BOS
La Légende de Prâkriti par PAUL PETIT
Post-Scriptum par P. P.

●

Le drame de Paul Claudel par JACQUES MADAULE

Rencontres avec Paul Claudel

Henriette Charasson

La gratitude littéraire, qu'est-elle auprès de celle que je puis nourrir pour le poète catholique qui, souterrainement, profondément, a tant agi sur moi, et par qui j'ai compris la grandeur du catholicisme et le sens de cette grandeur?

Je mesure maintenant ce qu'était cette jeune fille, révoltée qui, depuis des années, refusait de hanter les églises et ne pliait plus les genoux, quand, le 24 décembre 1912, au théâtre de l'Œuvre, elle rencontra la Croix à la première représentation de *L'Annonce faite à Marie*... Quelles merveilles oubliées refleurirent alors dans son âme sans qu'elle s'en rendît compte, quelles merveilles ignorées, incomprises, jamais pressenties encore, y bourgeonnèrent silencieusement, tandis qu'à dix-neuf mois de la grande guerre retentissaient en elle les grandes paroles harmonieuses et profondes de la Communion des Saints :

... — Puissante est la souffrance quand elle est volontaire comme le péché.

Tu m'as vu baiser ce lépreux, Mara? Ah! la coupe de la douleur est profonde

Et qui y met une fois la lèvre ne l'en retire plus à son gré.

... — Si vous aviez cru en moi,

Qui sait si vous ne m'auriez pas guérie?

... — Le mâle est prêtre, mais il n'est pas défendu à la femme d'être victime.

... — Heureux celui qui souffre et qui sait à quoi bon!

... — Est-ce que le but de la vie est de vivre? est-ce que les pieds des enfants de Dieu seront attachés à cette terre misérable?

Il n'est pas de vivre, mais de mourir, et non point de charpen-

ter la croix mais d'y monter, et de donner ce que nous avons en riant !

Toutes ces phrases qui me remontent de mes lectures d'autrefois, naturellement, comme si c'était moi qui les avais écrites... *L'Arbre*, découvert dès 1910, n'avait encore eu sur moi qu'une action littéraire, mais *l'Annonce*, mais les *Grandes Odes*, mais *l'Otage*, mais *le Partage de Midi* (lu dans une copie dactylographiée), mais *le Chemin de la Croix*, paru en 1914, mais les Poèmes écrits pendant la guerre !... Quelle nostalgie, soudain, — puis peu à peu, constamment — ; et, grâce au poète, quel appel en l'âme, de plus en plus fort, même quand on voulait l'étouffer, même quand on croyait ne plus l'entendre !

*
* *

Frère fougueux, pensif, immense, qui chantez comme un cheval galope et comme monte un aigle,
Grand frère aîné dont l'essor éblouit la petite sœur restée comme les femmes à la maison,
Permettez-lui, puisque sa frêle voix module selon votre règle,
De mêler aujourd'hui son chant à ceux qui diront votre gloire, à l'unisson.

Maître viril et fort et sûr, qui chantez, qui priez debout comme à l'autel un prêtre,
Et qui, comme le prophète, recevez votre nourriture des oiseaux du ciel et des bois,
Ce n'est qu'une humble converse qui vient ici vous saluer, ô Maître,
Toute petite, et qui se tait bien vite, à genoux dans un coin, devant la Croix.

Henri Pourrat

Je voudrais apporter ici moins un hommage qu'un témoignage. Dire ce qu'a été pour un homme que je connais la lecture de Claudel.

C'est un ami qui le lui a fait lire vers 1912. Cet ami qui séjournait à Florence avait aimé que les Italiens s'étonnent de voir surgir en France après les grands poètes du siècle précédent un tel poète encore : ce Claudel qui n'était pas leur fils, neveu du seul Rimbaud, de Mallarmé peut-être, apparu ainsi comme un bloc erratique dans le paysage littéraire...

Je crois que l'homme dont je parle lut la première version de *Tête d'Or* presque sans rien y comprendre, mais à chaque ligne arraché de terre par cette roideur, cette splendeur, cette force épique. Jamais encore il n'avait reçu d'une page pareille secousse, parce que jamais jusque-là les mots ne lui avaient paru avoir pareille efficace ; comme s'ils se faisaient substance et chair, sortant en bosse de la page, et que la littérature prît ici une troisième dimension. Ne pas comprendre ne l'arrêtait guère : il sentait trop qu'il y avait là une nourriture et qu'il s'en emparerait. (Il lut la seconde version, d'ailleurs, et, selon ses moyens, il comprit.)

Et puis toute la découverte de Claudel : ce sentiment d'être devant un œuvre à la fois tout neuf et de la plus vieille tradition française, la paysanne, obscure comme le profond feuillage, verte, dure, concrète, lyrique, furieuse,

quelque chose de magnifique et de magnanime, quelque chose qui l'enlevait.

La découverte d'une révolution littéraire. C'était surtout *Connaissance de l'Est* qui lui faisait sentir cela. Aucun livre ne lui avait donné ainsi le sentiment de l'étranger, d'une autre civilisation. Il y avait là autre chose que dans tous les livres connus : une explication des objets, une « connaissance ».

> J'ai trouvé le secret; je sais parler; si je veux, je saurai vous dire
> Cela que chaque chose veut dire.

Tout cela, la rencontre d'un poète, d'un de ceux qui embellissent le monde... Et celui-là, avec sa force qui saisit le cœur et qui l'élargit, il mérite d'être surnommé Boanerges, fils du Tonnerre.

Toutes ces découvertes donc, et davantage peut-être : insatisfait par certains passages de l'*Art Poétique*, profondément frappé par d'autres, il y trouvait une vision de l'univers dans son unité, reprenant sens et voix, humanisé comme il ne le fut jamais, c'est-à-dire remis entre les mains de Dieu. L'*Art Poétique*, c'est la construction, une sorte de squelette portant. Mais tout Claudel, c'est bien plus beau : c'est un monde même, celui des sentiments, des idées, des peuples, des paysages, sous son climat de vent et de soleil, en puissant courant où se tremper pour connaître le fer et l'acier, pour connaître la joie. C'est, comme il l'a dit dans sa lettre-préface à Jacques Madaule, parlant de l'idée générale de son œuvre : « un grand désir et un grand mouvement vers la joie divine », la tentative, enfin, « de rappeler l'univers entier à son rôle ancien de Paradis ».

Henri Ghéon

C'était en 19.. — je ne puis préciser. Je fréquentais assidûment quai de Passy, chez l'auteur des *Chansons à l'ombre*, mon grand aîné, mon grand ami Francis Vielé-Griffin : il m'avait révélé la poésie, une poésie allègre et dansante, toute libre, à l'opposé de celle de Stéphane Mallarmé.

Ce soir-là, dès mon arrivée, à peine eut-il serré ma main :

« Lisez, Ghéon ! » s'écria-t-il.

Il désignait une brochure sur la table.

« Lisez tout haut ! »

De longues lignes inégales se succédaient sur le papier, comme les vagues d'un grand flot. Je me sentis porté avant d'avoir ouvert la bouche. Puis je lus, d'un élan, de tout mon corps et de toute ma voix :

« *Les Neuf Muses. Au milieu Terpsichore...* »

La première des six grandes *Odes* de Claudel !

J'entrai dans l'océan. Ce dernier verset me déposa, pantelant, sur la grève. Il n'y avait plus qu'à se taire. Des larmes remplissaient mes yeux.

Je connus, ce soir-là, qu'un magnifique événement, aussi important, plus peut-être, que le premier chant royal de Ronsard, que le premier grondement de Hugo, s'était produit dans notre poésie française. En deçà de Pindare ; en deçà de Sophocle, et pourtant dans la même

ligne, elle venait de prendre pied sur le rocher eschyléen.

J'étais encore mal préparé à saisir la portée catholique de ce chef-d'œuvre, mais il me suffisait qu'il plongeât très loin dans le temps, qu'il agrandît mon univers.

L'avenir devait confirmer l'émotion incomparable, le *choc* que je venais de ressentir. C'était celui que donne le « génie ».

L'ŒUVRE

Intégration poétique de l'Univers

La nouveauté qu'apporte Claudel, c'est une revendication générale au nom de la paternité créatrice. Comme Dieu est Père de tous les êtres, des anges, de l'homme et des étoiles, de tout ce qui remplit les cieux et qui sort de la terre, — des individus mobiles et des créatures inanimées, — son Verbe, qui a tout fait surgir de rien, réclamera du poëte jusqu'à ce dernier petit duvet égaré dans le vent, jusqu'à cette dernière petite pensée à peine détachée du cœur sur lequel l'Esprit de la grâce a soufflé, qui doivent tôt ou tard lui revenir par droit naturel. C'est là cette énorme et si jolie trouvaille, ce sérieux total qui rend dérisoire l'insuffisance de toutes les gravités partielles en accordant un champ infini à l'amour.

Le poëte selon Claudel, avec le tréma sur l'*e*, est quelqu'un qui a reçu de Dieu la permission de se conduire en fils de l'Éternel, où qu'il se trouve, non pas à la manière des saints qui ont renoncé à le faire savoir, mais à la manière des artistes et des athlètes qui n'en sont pas encore arrivés là et qui mesurent leur coup, une fois fini, avec une joie irrépressible. La poésie selon Claudel déroge à la convention et à la limite fragile, comme, dans notre enfance, l'écuyère merveilleuse crevait d'un bond le cerceau de papier que lui présentait l'homme de goût pardessus son cheval pour rejaillir du disque avec des rubans multicolores, un sourire et des baisers, le pied frappant en cadence l'échine du coursier lustré. Quand Claudel

voit une barrière, il a envie de la déplacer. Autrement, se dit-il, nous nous montrons parcimonieux et, si l'étroitesse est convenable pour la nature, elle est irrespectueuse pour la grâce. Alors, âme, je saute : je *te saute*, corps, obstacle; artiste, je refais; nature, je t'aime et je t'enlève, — n'ai-je pas pour cela hélice et ailes?

On objectera que Claudel est terrien, qu'il s'est qualifié lui-même, car il est humble, de lourd pataud aux larges pieds. Cependant que cette attitude virile n'aille pas nous tromper. C'est lui qui a signalé le jeu que donne à la meilleure prose française l'intrusion de la désinence féminine, la courbure inouïe de l'*e* muet.

Ici encore, la poésie veut un homme total. « *Il les créa mâle et femelle.* » Et, dans cette beauté claudélienne, l'équilibre des jours et des nuits se retrouve, non plus évidente comme chez nos classiques dans les vers de qui les rimes féminines alternaient si scrupuleusement avec les rimes masculines : plus dissimulé, dans l'articulation des versets et des phrases. Or ceci n'est assurément que la conséquence d'une double présence dans la nature même du poëte. Il ne conçoit rien de vivant et d'aimable sans ce double caractère, et cet homme qui apparaît si simple à beaucoup d'égards l'est peut-être moins à d'autres. Il se plaît à désobliger, à taquiner, à inventer des situations cruelles. Son *Tête d'Or* est puissant et clair, mais il ne faut pas oublier sa chevelure et candidement se le figurer comme un bel Apollon. Il y a en lui autre chose que cette volonté inflexible et ce cœur de soleil.

— Pour lui,
Ceux qui se tenaient près de ses étriers, prenant ses ordres,
Écoutant d'une lèvre gonflée ce qu'il disait, virent sur son visage pour la première fois,
Comme de celui qui au milieu d'une foule se raille d'une ridicule infortune,
Le sourire perfide de la jeune fille!

Et si l'homme est Mesa, Pierre de Craon, Rodrigue, attention : il est encore Amalric, Turelure, et ce fils du serpent, Don Camille. Du moins telles sont quelques-uns de ses *possibles*, et le théâtre n'existe, aux yeux de Claudel, que pour les faire venir à la surface de la conscience humaine. Claudel serait simple s'il tranchait dans cette psychologie comme un auteur de mistères médiévaux, ou comme le catéchisme et l'épée sans étincelles de la théologie morale. Mais pas du tout, il ne le fait point ou du moins son art ne s'en accommode pas, alors qu'au contraire ses jugements critiques semblent à des gens infiniment moins complexes et moins artistes que lui des modèles de parti pris et d'intolérance : il met en enfer tous les ennemis de l'Église et il traite Renan comme une épluchure.

C'est que les nuances de Claudel sont d'un tout autre ordre, ou plutôt qu'il les réserve à des sujets profonds. C'est entre la Charité divine et la volonté des hommes qu'il voit le déroulement si riche et si nuancé d'un drame unique. Ce drame n'est pas absolument *Tête d'Or*, *l'Annonce faite à Marie*, *l'Échange*, ou même *Partage de Midi*. Peut-être Claudel a-t-il essayé de le synthétiser une fois pour toutes en écrivant *le Soulier de satin*. Comme le sujet était infini, il lui a donné un cadre immense. « La scène de ce drame est le monde. »

Il est facile de précipiter les méchants en enfer et de laisser les bons ascensionner dans la lumière qu'ils ont désirée. Il est facile de redire, pour les autres : « *Est, est ; non, non* », et de répéter, après le Tout-Puissant, que le jour s'appellera jour et les ténèbres nuit. Il est facile d'excommunier l'hérétique et de refuser à l'apostat les privilèges de l'Église. Il est facile de conclure du vrai et du faux lorsque le problème dépend seulement de l'intelligence. L'intelligence est un œil ouvert sur l'être, et la

lumière est donnée une fois pour toutes par la raison et la Révélation. Disons ici : « *Est, est; non, non.* » De ce côté point de drame, et l'erreur des philosophes modernes serait de prétendre y en trouver. Ils ne viennent pas nus dans la nue lumière de l'esprit et ne peuvent s'empêcher de projeter sur l'objet ces ombres d'idées et de soucis qui voilent leurs regards.

Mais, quand il s'agit des rapports de la volonté créée et de la Charité divine, la notion de facilité disparaît, à supposer encore qu'elle ait pu entrer dans ce clair-obscur où il y a beaucoup de ténèbres pour un peu de lumière intellectuelle.

Dans ce domaine de la volonté, dans ce domaine privé qui a pour souverain le cœur, la poésie est une admirable éclaireuse, disait à peu près un grand théologien. Et surtout la poésie comme la conçoit Claudel. Sans doute elle a énormément profité dans le jardin suspendu de l'esprit, elle est familiarisée avec les ressources éternelles de la Raison et du Sens commun. Cependant elle a d'autres instruments pour mesurer les proportions de l'abîme que ceux dont dispose une science spéculative parfaitement organisée. On me répondra que l'abîme échappe à nos sondages, par définition. Je le veux bien, mais il est aussi peuplé de formes qui se distinguent de quelque chose, on ne sait trop quoi, dont l'importance est vertigineuse et qui intéresse essentiellement la poésie. Et, là où les démons tremblent, je ne dis pas de la poésie qu'elle joue, car c'est une fonction réservée à la Sagesse de Dieu « *ludens in orbe terrarum* », mais nous la voyons qui accompagne avec une certaine aisance mystérieuse les jeux de la Sagesse.

En fait, c'est une poésie non seulement éclairée par l'intelligence que celle de Claudel, mais elle a encore l'avantage d'être une poésie foncièrement chrétienne, cons-

ciente que Jésus est né, qu'il est mort et qu'il est ressuscité, comme disent tour à tour, si profondément, Anne Vercors, Jacques Hury et Pierre de Craon dans la pièce la plus ouvertement catholique du théâtre claudélien. Toutefois cette poésie baptisée garde le sens du mystère ; elle a diverses manettes d'éclairage pour saisir un mouvement psychologique, un aveu de l'âme, un geste imperceptible de la volonté ; elle fait partir à point nommé le facteur art et le facteur théologie, et l'on reste surpris des résultats qu'obtient Claudel avec cette alternance des moyens de connaissance. Il décrit comment les choses se font plutôt que comment elles sont, et, lorsqu'il leur invente un nom, c'est curieux comme il est peu arbitraire, ce nom, comme il est juste et comme il n'étouffe rien, comme il reste splendidement relatif pour ne pas interrompre l'action de vie qui fait, défait et refait mieux. J'ai eu peur quand j'ai su que Claudel allait traiter de l'Apocalypse. Tout génial qu'est un poëte, je redoutais la fixité de son interprétation. Quand Claudel nous lut son Apocalypse, ah ! toute crainte s'évanouit. Les centaines, les milliers de libres images évoquées par la méditation du texte sacré n'étaient là que pour ouvrir des volets ingénieux sur le jour de la Révélation. Rien de ce que le philosophe pouvait attendre. Tout cela était à vrai dire si peu « exhaustif » ! J'ai compris que Claudel n'est jamais la dupe de l'illusion, qu'il reste indépendant de sa propre fantaisie même, car il se tient à une distance respectueuse de toutes les belles découvertes que son génie peut faire. Non pas qu'il ne s'engage dans ses idées et dans ses œuvres, mais depuis longtemps il ne dispose plus de son cœur, il l'a fixé au-dessus de la poésie, qui n'a effectivement qu'à y gagner. Et c'est un fameux tour de force.

Claudel est un grand homme qui ne se prend pas au

sérieux : il n'en dit que mieux les choses éternelles. Lui dont l'ambition, comme poëte, est tout bonnement « de réunir le ciel et la terre », il ne prophétise jamais sur le mode sentencieux. Son art créateur emploie une parole qui contient le maximum de signification, et sa phrase est presque toujours un fort nœud pour rattacher ce qui est en bas à ce qui est en haut. Les nœuds sont plus ou moins gros et leur variété imite celle des fleurs d'un parterre merveilleux. Ajoutons qu'il reste, au centre d'une telle magie, invinciblement familier.

C'est son charme. Tous ne trouvent pas léger son style, si musclé cependant et si vibrant, mais n'a-t-il pas la légèreté de la puissance, la légèreté du rapide qui roule fracassant l'espace et scandant des ïambes ? Mais c'est aussi la jeune fille à la raquette qui court après sa balle et la rattrape avec un retour radieux de l'épaule.

Georges Cattaui me faisait constater que le verset de Claudel est le plus souvent une espèce d'alexandrin dépassé. Ce mètre ne suffit généralement pas à Claudel qui a toujours un peu trop de souffle pour la mesure qui semblait assez large de nos classiques, mesure, en vérité, qu'il ne néglige pas, comme on l'a cru, mais qu'il a besoin de dilater. C'est un phénomène de vigueur étrange et réconfortant.

La même histoire s'est produite avec l'Académie. Un ange tutélaire a empêché qu'il en fût ainsi avec la Carrière, et bien des lecteurs de Claudel qui ne connaissent pas l'homme ont pu s'en étonner. L'Académie, une ridicule expérience a montré comment il la débordait. Les articles qui ont paru dans les journaux au lendemain de cet échec historique en ont témoigné. Dans la Carrière Claudel a pu se maintenir jusqu'à la fin, mais ici encore nous pouvons être assurés qu'il débordait ; seulement on n'osait pas le publier : secret diplomatique.

Claudel appelle des termes de définition qui ne conviennent pas à tous les poëtes. C'est « un astre », dit Charles-Albert Cingria voulant dépeindre l'homme. Et j'oublie le nom de ce poëte vaguement surréaliste, dans les *Cahiers du Sud*, qui sans raison écrit : « l'immonde Claudel », quand sa plume avait envie d'écrire : « l'immense Claudel ».

On a beaucoup dit sur Claudel. Peut-être n'a-t-on pas assez appuyé sur un aspect de son art, qui pourrait servir de supplément à la doctrine de l'Incarnation. Non pas que Claudel veuille rien ajouter au Mystère, mais il en pousse loin les conséquences dans les sphères du monde créé. Le catholicisme n'a pas été trahi par Rubens, par Véronèse, par l'ouverture du *Tannhäuser*, par *Corymbe de l'Automne* ou par la première et la quatrième journée du *Soulier de satin*. Ce développement des générosités divines au milieu de l'opulence des formes, la fantaisie des situations du drame humain qui a permis à la Renaissance de fraterniser avec un certain paganisme, ont trouvé chez Claudel une justification plus pure. La vitalité extrême qui le caractérise ne le détourne pas de Dieu, certes ; l'éclat des choses ne le lui donne pas non plus, car le chrétien ne cherche Dieu qu'en Dieu, pour son bonheur. Mais Dieu, tandis qu'il entend absorber toute l'âme invitée aux noces spirituelles, veut ramener à son Cœur, d'où elle est née — à son Intelligence, qui l'a faite, — la merveilleuse totalité de son œuvre. C'est Dieu qui reprend son souffle après l'avoir émis, non point pour le retirer à l'univers, mais pour s'assimiler l'univers, pour faire que la créature soit une avec Lui et participe de son être et à sa gloire.

Etiam peccata. Même les péchés. Et sans aucun doute les passions. Comment ? Interrogez Dieu, Lui seul peut répondre. Mais la poésie avertie devine qu'il y a là quelque secret. Pour nous donner une idée un peu vivante de Dieu,

il est un fait, c'est qu'on a besoin de recourir *aussi* aux passions. Otez à la gloire du Seigneur et l'attribut de joie et l'attribut de souffrance, — ces passions, — vous aurez une vérité, mais une vérité plus fermée que si vous lui prêtiez par analogie vos passions, au moins en tant que celles-ci vous font sortir de vous-même et vous procurent des mérites. L'intuition du poëte chrétien perce d'un coup de lance la paroi de la Vérité, et il en coule du sang et de l'eau, et les signes de l'Église. *Vidi aquam egredientem de templo a latere dextro, alleluia ; et omnes ad quos pervenit aqua ista salvi facti sunt, et dicent : Alleluia, alleluia.*

Les créatures valent d'être nommées une à une, et décrites, et montrées dans leur mouvement, et dépeintes dans leurs rapports avec autrui et leurs passionnantes combinaisons avec la Face de Dieu, jusqu'à l'instant de leur immolation. On pourrait reprocher à Claudel de s'attarder à la prodigieuse nomenclature et de ne pas cesser de jeter les yeux sur la matière du sacrifice. Il n'y a pas chez lui cette sobriété, ce détachement, qui fait la simplicité franciscaine du *Cantique des Créatures*. Le cœur humain de Claudel n'en finit plus de *finir*. C'est même tout l'œuvre du poëte, ce long regard actif et pénétrant, ardent et chaleureux, où n'est pas absente une lourdeur de regret.

O amie, je ne suis pas un dieu...
Et voici que, comme quelqu'un qui se détourne, tu m'as trahi, tu n'es plus nulle part, ô rose !
Rose, je ne verrai plus votre visage en cette vie !

Le saint réduirait l'œuvre de Claudel à trois pages, comme saint François. Mais les pécheurs que nous sommes lui savent gré de prolonger le poignant sacrifice, le triomphal crépuscule.

Stanislas Fumet.

Le Paradis perdu dans l'œuvre de Paul Claudel

« Je leur donne rendez-vous sur un lac d'or. »
(*Le Soulier de satin*, 3e journée, scène I.)

Le caractère le plus frappant de l'œuvre de Claudel est sans doute cette double violence d'une langue presque toujours tendue à l'extrême et de personnages presque toujours haussés au sommet d'eux-mêmes qui est quelque chose de si exceptionnel dans la littérature française et qui a si souvent fait comparer l'œuvre de Claudel à la Bible et aux tragédies d'Eschyle. C'est dans et par cette violence que se manifeste d'abord la grandeur, si insigne en notre temps, non seulement de l'œuvre, mais de Claudel lui-même, car, si elle est juste dans l'ensemble la phrase de Charles Du Bos (1) sur « les œuvres contemporaines qui, même lorsqu'elles détiennent des éléments de grandeur, sont les œuvres d'auteurs qui eux-mêmes ne sont pas grands », elle n'est tout à fait juste que si l'on ajoute aussitôt que, parmi les auteurs contemporains, quelques-uns au moins, dont Claudel est sans doute le plus considérable, sont vraiment « grands ». Il semble même que nul hommage ne puisse lui être consacré qui ne porte d'abord sur ce point, tellement la présence de Claudel

(1) *Extraits d'un Journal*. Éd. Corrêa, p. 369.

paraît un événement étonnant à une époque qui semble avoir perdu le sens de la grandeur véritable.

Mais pour nous en tenir à l'œuvre — et d'ailleurs la remarque vaudrait pour un homme autant que pour une œuvre —, si rares sont les œuvres qui conservent une grandeur authentique sur tous les plans où elles se situent qu'il faudrait instituer comme une catégorie de la grandeur à la deuxième puissance pour les œuvres d'une grandeur égale et continue. Dans cette catégorie rentre celle de Claudel, car, à l'exception d'un inévitable et d'ailleurs infime déchet, nulle ne détient plus constamment tous les attributs de la grandeur.

Si j'ai tenu à présenter ces remarques préliminaires, ce n'est pas seulement parce que le fait de la grandeur de Claudel et de son œuvre me paraît, dans le temps présent, empreint de la plus haute signification, mais aussi parce qu'il ne faut pas oublier que, quelque aspect de l'œuvre claudélienne que l'on envisage, cette œuvre, en toutes ses parties et sous ses aspects, est d'une grandeur égale et continue. Cela est particulièrement sensible toutes les fois où, « lac de lait (1) » se répandant tout à coup dans la violence d'une humanité privée de Dieu ou déchirée du désir de lui être unie, une ineffable suavité rompt la tension du drame, chargée de toute la nostalgie du Paradis perdu. Si le thème du Paradis perdu est grand en lui-même, il n'en est pas qui, chez d'autres, donne lieu à plus de sentimentalité fade et vaine. Chez Claudel, au contraire, où il reste constamment lié à son fondement théologique, appuyé sur une compréhension parfaite du dogme de la chute, il conserve toute sa grandeur.

Au seuil de ces remarques, il convient de se reporter à l'évocation du Paradis perdu par saint Adlibitum (cette

(1) *Le Soulier de satin,* 2e journée, t. I, p. 198.

invention si caractéristique de l'humour claudélien) dans *le Soulier de satin* :

Sans doute il fallait que le Jardin primitif soit effacé, comme une ville condamnée dont on retourne le sol et dont on encombre les abords avec des pierres, comme un cœur ravagé par la pénitence.

L'espace du moins est resté libre et vacant, le Vent de Dieu y souffle et jamais rien d'humain n'a pu s'y établir.

C'est là qu'est la Patrie, ah ! de t'avoir quittée, quelle est notre infortune ! C'est de là chaque année que revient le soleil et le printemps !

C'est là que fleurit la rose ! C'est là que tend mon cœur avec des délices inexprimables, c'est de ce côté qu'il écoute avec d'immenses désirs quand chantent le rossignol et le coucou !

Ah ! c'est là que je voudrais vivre ! C'est là que va mon cœur ! (1)

« C'est là que va mon cœur ! » : parole que pourraient redire tous les personnages de Claudel ; mais mieux encore qu'aucun d'eux, Claudel lui-même, dans une des pages les plus belles de *L'Oiseau noir dans le soleil levant*, a exprimé cette nostalgie du Paradis perdu, en une phrase où les mots, tout en conservant la précision puissante que Claudel confère toujours aux mots, sont en même temps entourés d'une *aura* mystérieuse : « Tout de même comme ce serait gentil si, au milieu de cette vie criarde, il y avait quelquefois une trêve, un armistice entre les sexes, un lac de chant, une espèce de carnaval enchanté ! une espèce d'intervention lunaire, comme la lune qui nous débarrasse de notre réalité et donne à chacun

(1) *Le Soulier de satin*, 3e journée, t. II, p. 22. Il y a dans ces versets une intention parodique évidente qui s'accorde d'ailleurs avec le personnage fantaisiste de saint Adlibitum. Mais il ne faut pas oublier que chez Claudel la poésie la plus vraie est souvent liée à l'humour.

de nous une légèreté et une adresse de fantôme (1). »

Dans cette phrase sont rassemblés quelques-uns des attributs qui, dans l'œuvre de Claudel, aux moments où la tension du drame est subitement rompue par l'évocation d'un Paradis où toutes choses seraient en harmonie, symbolisent la suavité même de ce Paradis. Cette harmonie, il est réservé à quelques personnages de l'évoquer et d'en porter la nostalgie au cœur du drame. Mais à tous les autres le Paradis est inexorablement fermé depuis la chute, et l'existence des êtres en est irrémédiablement atteinte. Les deux paroles définitives à cet égard sont sans doute prononcées dans les deux œuvres les plus sombres de Claudel, les seules où jamais la tension ne soit rompue, où nulle conciliation, nulle découverte de l'harmonie ne soit même entrevue : *L'Échange* et *Le Pain dur*. Dans *L'Échange*, Marthe demande à Thomas Pollock : « Est-ce que chaque chose vaut exactement son prix? » et Thomas répond : « Jamais (2). » Dans *Le*

(1) *L'Oiseau noir dans le soleil levant*, p. 217. Il me plaît de rapprocher de ce texte le passage suivant, non encore traduit et d'ailleurs bien difficilement traduisible, d'une lettre de Katherine Mansfield qui, à tant d'égards, était si loin de Claudel : « Why isn't there some exquisite city where we all have our palaces — and hear music — and walk in heavenly landscape and look at pictures and where all the people are beauties — moving in the streets as it were tho dance. I am quite serious. I pine for lavishness. For the real fruits of the earth tumbling out of a brimming horn. » « Pourquoi n'est-il pas ici-bas quelque parfaite cité pour y avoir tous nos palais — et écouter de la musique — et errer dans un paysage céleste et contempler des tableaux et où tous les êtres seraient beaux — parcourant les rues comme s'il y fallait danser. Je suis tout à fait sérieuse. C'est de profusion que j'ai soif. Des véritables fruits de la terre se répandant d'une corne pleine. » (Lettre à Dorothy Brett, 12 octobre 1918.)

(2) *L'Échange*. Théâtre, t. III, p. 267.

Pain dur, Lumîr s'écrie comme la Vierge folle de Rimbaud : « La vraie vie est absente (1). »

Mais dans chacune des autres œuvres de Claudel, un personnage, une femme toujours, a pour mission de tenter de rendre aux choses leur prix et de ramener « la vraie vie » sur cette terre. Dans *Tête d'Or*, la Princesse joue un rôle mystérieux qui n'est pas sans annoncer celui que, dès la deuxième œuvre de Claudel, *La Ville*, Lâla remplit avec tant d'amour. Dans le rôle de Lâla sont déjà inscrites toutes les variations du thème du Paradis perdu qui sont développés avec une ampleur extraordinaire dans la *Cantate à trois voix* où, d'ailleurs, le thème du Paradis perdu est mêlé à celui du Paradis futur et éternel, et qui sont enfin reprises avec une simplicité et une profondeur incomparables dans *Le Soulier de satin*. Lâla est certainement, à la fois par son caractère préfigurateur de tout cet aspect de l'œuvre de Claudel et par son rôle si attachant dans *La Ville*, un des personnages-sommets de Claudel, avec, dans le même ordre, créatures ariélesques auxquelles je ne vois pas d'équivalent dans notre littérature, Beata dans *La Cantate*, Pensée dans *Le Père humilié* et Dona Musique dans *Le Soulier de satin* — Dona Musique qui, résumant comme Lâla le préfigurait, cet aspect du monde claudélien, est peut-être la plus parfaite et la plus significative création du génie de Claudel et dont il est impossible, ici, de ne pas rappeler quelques fragments de sa prière à Prague :

> Mon Dieu, vous m'avez donné ce pouvoir que tous ceux qui me regardent aient envie de chanter; c'est comme si je leur communiquais la mesure tout bas.
>
> Je leur donne rendez-vous sur un lac d'or !
>
> . . . .
>
> Celui qui ne sait plus parler, qu'il chante !

(1) *Le Pain dur*, p. 124.

Il suffit qu'une petite âme ait la simplicité de commencer et voici que toutes sans qu'elles le veuillent se mettent à l'écouter et répondent, elles sont d'accord.

Par-dessus les frontières nous établirons cette république enchantée où les âmes se rendent visite sur ces nacelles qu'une seule larme suffit à lester (1).

C'est à peine si Dona Musique intervient visiblement dans *Le Soulier de satin*; bien des lecteurs même pourraient ne voir en elle qu'un personnage épisodique et ne pas s'apercevoir qu'elle est essentielle à l'œuvre ; sans elle sans doute, le drame de Prouhèze et de Rodrigue ne recevrait pas sa signification véritable; elle est peut-être plus indispensable au *Soulier de satin* que ne l'est Ariel à *La Tempête*. Dona Musique — et son nom seul est déjà chargé de sens (2) — est le symbole de cette connaissance par l'amour grâce à quoi peut parvenir parmi nous un reflet de l'harmonie du Paradis perdu. Cette connaissance qui est au-delà des sens (« Je n'ai pas besoin de le voir pour connaître son cœur », dit Musique) (3) et de la raison (« Maudite soit la raison alors que je te parle d'amour », dit Marthe dans *L'Échange*) (4) et qui seule permet une union intime entre les êtres, il n'est guère de personnage de Claudel qui n'en porte en soi le désir; elle est un des leit-motiv les plus importants de l'œuvre

(1) *Le Soulier de satin*, 3ᵉ journée, t. II, p. 15.

(2) Comment, lorsqu'il s'agit de Dona Musique, ne pas songer aux vers du *Marchand de Venise* (Acte V, s. 1) :

The man that hath no music in himself,
Nor is not moved with concord of sweet sounds,
Is fit for treasous, stratagems and spoils;
The motions of his spirit are dull as night,
And his affections dark as Erebus :
Let no such man be trusted...

(3) *Le Soulier de satin*, 1ʳᵉ journée, t. I, p. 85.

(4) *L'Échange*. Théâtre, t. III, p. 230.

claudélienne ; ce n'est que par elle que peut être sur terre apportée cette « délivrance aux âmes captives » que proclame Frère Léon à la dernière page du *Soulier de satin.*

Si certains personnages de Claudel sont expressément messagers de douceur et de paix édéniques, l'invasion de la suavité dans l'œuvre claudélienne est liée aussi à quelques éléments qui en apparaissent comme les attributs inséparables. La fréquente répétition du mot : or, aux moments les plus ineffables est très caractéristique et fait penser à la vision de la Ville éternelle dans l'Apocalypse : « La Ville est d'un or pur, semblable à un pur cristal... la rue de la ville est d'un or pur, comme du verre transparent (1) », la Ville qui est elle-même mesurée avec un Roseau d'or. Lorsque Pierre de Craon songe à l'église à la construction de laquelle il apporte le plus d'amour et le plus de génie, il la voit « comme de l'or condensé (2) ». Au milieu de *La Cantate à trois voix*, éclate le Cantique de l'or :

> Tout ce qui était de la nuit est devenu comme de l'or. Comme le ciel qui est rouge d'abord, puis violet, puis bleu, puis vert, et la couleur enfin de l'or inaltérable ! (3)

Et surtout, au moment suprême de sa prière (cette humble prière d'une humble femme pour elle et son enfant, mais à laquelle se trouvent mêlés l'univers entier et l'avenir du monde), Dona Musique lance ce cri, peut-être le plus mystérieux et le plus nostalgique que Claudel ait écrit et dont j'avoue que, pour ma part, il n'a jamais cessé, depuis que je l'ai lu, de fasciner mon esprit comme une de ces « paroles d'abîme » dont Claudel par-

(1) Apoc., xxi, 18-21.
(2) *L'Annonce faite à Marie*, p. 35.
(3) *La Cantate à trois voix*, p. 68.

lait à Jacques Rivière : « Je leur donne rendez-vous sur un lac d'or ! »

Mais « l'or inaltérable » préfigure plus l'Éden futur qu'il n'évoque l'éden primitif. C'est surtout dans le mystère de la nuit et dans la lumière de la lune que l'harmonie perdue de l'un est rendue sensible aux êtres en même temps qu'il leur parvient comme un reflet de la splendeur de l'autre. L'importance de la nuit et de la lune dans l'œuvre de Claudel, sujet considérable qui ne peut être ici qu'effleuré. Je confesse que rien dans Claudel ne me touche aussi profondément que les fragments de son œuvre où la Nuit a part, où la lune intervient. Nuit tantôt sereine comme celle où les trois voix de la *Cantate* chantent leurs merveilleux cantiques, tantôt lourde comme celle où se déroule, dans le *Soulier de satin,* la scène entre Prouhèze et son Ange gardien, qui est peut-être la scène la plus belle et la plus brûlante de tout le Théâtre de Claudel. La lune n'est pas seulement attribut de la nostalgie édénique : elle est personnage même de l'œuvre, personnage principal de *L'Ours et la lune*, personnage épisodique mais important du *Soulier de satin.*

C'est encore *La Ville* qui introduit le thème de la Nuit et de la Lune. Comment ne pas transcrire ici l'admirable hymne que chantent Lâla et Cœuvre (hymne qui est déjà annoncé quelques pages plus tôt par un bref mais très beau passage du dialogue entre Cœuvre et Besme) :

CŒUVRE. — Louange.
LALA. — A cette nuit entre les nuits !
CŒUVRE. — Je lèverai mes mains dans la lumière de la nuit !
LALA. — Je lèverai mes mains dans la lumière de la nuit !
CŒUVRE. — Salut, Signe ! Salut, Face !
Je te louerai, ô Lune...
LALA. — Parce que tu es là, rayonnante !
O toi qui par la nuit témoignes du Soleil que tu vois !

CŒUVRE. — Parce que, ô Pas parmi les demeures éternelles comme une femme,
Que l'on ne voit point pendant le jour, tu nous visites à l'heure du sommeil, resplendissante,
Ou occulte jusqu'à ce qu'au soir nous revoyons dans le ciel ton signe.
LALA. — Salut, ô Lampe!
CŒUVRE. — Bénie sois-tu, ô toi...

. . . .

LALA. — Bénie soit la clarté du jour, bénie soit l'ombre de la nuit!
O lune, pénétration et auréole de ce qui dort et de ce qui ne dort pas (1)...

Dialogue si pur dont les transparents versets s'écoulent comme des parcelles de « pur cristal » dans la douceur d'une nuit quasi édénique... Je tiens cette page si peu connue, où se mêlent la solennité de la Bible et la suavité de saint François d'Assise, pour un des sommets du lyrisme claudélien.

Autre sommet de ce lyrisme : le Cantique de Mesa, seul fragment de *Partage de Midi* que, diamant éclatant, Claudel ait livré au grand public. Alors que Tête d'Or mourait la face tournée vers le soleil couchant, c'est dans le recueillement solennel de la nuit, devant « l'immense clergé de la Nuit, avec ses Évêques et ses Patriarches (2) », que Mesa appelle la mort pour retourner au Père qu'il a trahi, la mort qui « seule est à la mesure (3) » de son crime et de son amour. Rien de plus grand peut-être dans toute l'œuvre de Claudel, que ce cantique de déchirement et d'espérance à la fois; il ne nous permet, hélas! que d'entrevoir la beauté d'un drame dont tout semble

(1) *La Ville*. Théâtre, t. II, pp. 218-219.
(2) *Cantique de Mesa*. Morceaux choisis, p. 55.
(3) *Ibid.*, p. 59.

indiquer qu'il doit, à tous égards, se situer au centre même de l'œuvre claudélienne.

« Cette heure qui est entre le printemps et l'été », et, où l'âme est « invitée » « parmi les choses éternelles » heure que le Paradis futur pressenti et le Paradis perdu un instant retrouvé font supraterrestre, cette heure est aussi une heure nocturne. D'une « nuit sans aucune nuit », sans doute, et cela même révèle que pour combler la nostalgie des personnages de Claudel la nuit même de la terre est encore trop pauvre. Les trois sœurs mystérieuses, au cœur de cette nuit tout aussi mystérieuse, abordent aux rives du Paradis :

FAUSTA. — O lieu que le jour nous cachait !
LAETA. — O lieu que mon cœur cherchait !
FAUSTA. — Sous la lampe mystérieuse (1).
LAETA. — Délectable et ténébreuse...
FAUSTA. — Après tant de jours mauvais...
LAETA. — La terre devinée...
FAUSTA. — Le Paradis retrouvé...
BEATA. — L'Eden ancien —
FAUSTA. — Te retrouvons-nous enfin.
BEATA. — Terre de Gessen.
LAETA. — Nouveau et le même Eden.
FAUSTA. — Avec tes montagnes, les mêmes...
LAETA. — Tes monts que je reconnais...
FAUSTA. — Jérusalem !
BEATA. — O terre que je reconnais...
FAUSTA. — Notre séjour à jamais...
BEATA. — Solitaire cité !
FAUSTA. — Manifestée moins qu'évoquée...
LAETA. — Présente moins que remémorée...
BEATA. — Lieu de la paix !... (2)

(1) La lune.
(2) *La Cantate à trois voix*, pp. 36-38.

La nuit, qui purifie toutes choses et permet à la création pénétrée par la rosée, elle-même symbole de la grâce, d'exhaler son parfum vers le soleil levant dans un silence ineffable (Cf. le Cantique des Parfums), apporte aux âmes le recueillement dont elles ont besoin pour accéder « aux choses éternelles ». Car la nuit, après tout, ne vaut, dans la symbolique claudélienne, que parce qu'elle fait naître la créature, toutes les créatures, à un jour nouveau — et cette demi-mort, le sommeil, où subsiste, après l'extinction de toutes les puissances de l'être, « la saveur de Dieu, la Sagesse par qui la bouche et l'âme s'emplissent de miel et d'eau (1) », ne vaut que parce qu'elle apporte à l'âme la révélation d'une vie nouvelle. Cette vie où l'espace et les obstacles matériels ne s'opposent plus à la fantaisie de l'âme, *L'Ours et la Lune*, « farce », mais « farce lyrique », ne l'oublions pas, en est la plus merveilleuse paraphrase — farce qui, mieux que toute autre œuvre, nous révèle que l'humour claudélien découle des mêmes sources que la poésie la plus pure, est absolument congénital à cette poésie. La nuit est belle, son action purificatrice est indispensable; mais au-dessus d'elle, il y a l'éclatant soleil du matin, cette « aurore » que Rimbaud entrevoyait à la dernière page d'*Une Saison en Enfer*, cette aube où se confondent le Paradis perdu et le Paradis éternel. « Tout ce qui était de la nuit est devenu comme de l'or. »

Dans cette nuit dont Claudel avec tant de prédilection recouvre de si nombreuses scènes de son œuvre, c'est la lumière de la lune, de cette lune qui convie les personnages de *L'Ours et la Lune* à réaliser leurs rêves de liberté pure, qui apaise et qui purifie. Au moment où le drame du *Soulier de satin* est parvenu à son extrême tension,

(1) *Le repos du septième jour*. Théâtre, t. IV.

soudain, en un long monologue d'une poésie si douce et si pure qu'il semble en émaner je ne sais quel suave parfum, la lune vient apporter une détente sur laquelle le lecteur ne comptait plus, et la deuxième journée s'achève dans le calme de cette lumière lunaire :

Je touche ceux qui pleurent avec des mains ineffables (1),

dit la lune, et tel est son rôle chaque fois qu'elle intervient chez Claudel. Mais que touche-t-elle? Quelle est la signification profonde de sa lumière? « Il ne s'agit pas de son corps! dit-elle dans *Le Soulier de satin*, mais ce battement sacré par lequel les âmes l'une dans l'autre se connaissent sans intermédiaire, comme le père avec la mère dans la seconde de la conception : c'est ce que je sers à manifester (2). » Et, dans *la Cantate*, Fausta dit de la lune : « Soulevant, pénétrant l'âme, appelant, dilatant, détachant l'âme du corps » (3)..., la lune agit chez Claudel comme une révélatrice des âmes; sa lumière dépouille les créatures de ce qu'elles ont de faux, d'emprunté et d'impur. Rappelons-nous la page de *L'Oiseau noir dans le Soleil levant* : « ... la lune qui nous débarrasse de notre réalité et donne à chacun de nous une légèreté et une adresse de fantôme ». Fantômes, oui, mais plus vrais que ce que nous sommes dans cette « réalité » dont la lune « nous débarrasse ». Transfiguré dans la lumière de la lune, le monde est enfin révélé à lui-même dans sa réalité essentielle. L'âme est à l'âme présente; c'est l'heure où l'homme découvre en lui ce « quelqu'un » qui est en lui plus que lui-même (4). Et de même que la nuit ne doit

(1) *Le Soulier de satin*, 2e journée, t. I, p. 198.
(2) *Ibid.*, p. 199.
(3) *La Cantate à trois voix*, p. 35.
(4) Quelqu'un qui soit en moi plus moi-même que moi.
(Vers d'exil.)

que précéder l'aurore triomphale, à la lumière de la lune qui « par la nuit témoigne du soleil qu'elle voit » pourra succéder celle du Soleil de Justice qui n'éclairera plus que des âmes purifiées.

Il ne s'agit pas de son corps !

dit la lune. Dérision que ce fragile bonheur que cherchent le plus souvent les hommes et qui n'est que caricature. Les hommes négligent l'essentiel d'eux-mêmes — comme, d'ailleurs, l'essentiel de la création tout entière — et cherchent leur joie dans l'illusion. Poutant c'est l'essentiel d'eux-mêmes qui est convié au bonheur et c'est seulement en dépouillant les apparences de la chair qu'ils peuvent connaître la vraie joie. Sans doute Claudel ne renie rien de la création, car

Du plus grand Ange qui vous voit jusqu'au caillou de la route et d'un bout de votre création jusqu'à l'autre,
Il ne cesse point continuité, non plus que de l'âme au corps (1).

Malgré tout, l'harmonie de l'Éden ancien étant perdue, et l'unité du monde sinon détruite, du moins atteinte par la chute originelle, les parties de la création se nuisent souvent et la nature lutte contre l'esprit ; si l'homme se livre tant soit peu au monde, il se sépare de sa Source et de son Principe ; s'il aime sur terre, c'est au détriment de l'Autre Amour. Les personnages de Claudel ne peuvent voir qu'illusion dans un bonheur qui frustre toujours plus ou moins ce qu'ils ont en eux de meilleur :

Je savais que ce que je vous demandais, dit Orian de Homodarmes à Pensée, vous étiez incapable de me le donner et que ce qu'on appelle l'amour,
C'est toujours le même calembour banal, la même coupe tout

(1) *L'Esprit et l'Eau*, dans *Cinq Grandes Odes*, p. 58.

de suite vidée, l'affaire de quelques nuits d'hôtel, et de nouveau la foule, la bagarre ahurissante, cette affreuse fête foraine qu'est la vie, dont cette fois il n'y a plus aucun moyen de s'échapper (1).

Bonheur humain et insuffisance : c'est en réunissant ces termes que l'on peut comprendre la dure, la terrible parole de Dona Prouhèze : « Il n'y a rien pour quoi l'homme soit moins fait que le bonheur, et dont il se lasse aussi vite (2). »

Si le bonheur n'est pas de ce monde, si la suavité ne peut être goûtée qu'à la faveur d'une nuit qui n'est plus de la terre, que reste-t-il à l'homme? Le feu et le fer. Le feu et le fer de la séparation grâce à quoi l'être est décanté. Après la parole que je viens de citer, comme Dona Musique lui demande ce qu'elle est pour Rodrigue à l'amour de qui elle ne peut répondre, Prouhèze s'écrie : « Une épée au travers de son cœur (3). » Prouhèze sera pour Rodrigue cette épée qui tranche ses dernières attaches aux illusions du monde et de la chair. La suavité, la douceur édéniques : un moment seulement, moment qui est : « entre le printemps et l'été », entre ce monde et l'autre. Mais tant que ce monde dure, c'est le feu, la violence qui sont nécessaires. Consumés par le feu de la séparation, les personnages de Claudel sont rendus dignes de leur propre destinée spirituelle par ce feu qui détruit en eux toute impureté et ne laisse plus place qu'à cet autre feu : celui de l' « amour du Christ qui surpasse toute connaissance (4) ». Cette nuit métaphysique de la séparation qui est la base de presque toutes les œuvres

(1) *Le Père humilié*, p. 139.
(2) *Le Soulier de satin*, 1re journée, t. I, p. 87.
(3) *Ibid.*, p. 89.
(4) Saint Paul, *Ép. aux Éph.*, III, 19.

de Claudel signifie que, déchiré depuis la Chute, l'homme n'appartient plus à Dieu que dans la brûlure d'une séparation toujours renouvelée et toujours consentie. C'est pourquoi, si la suavité est comme un intermède édénique sur cette terre, il reste que

Le bonheur
Est de cette heure même
Où celui que notre cœur aime nous manque (1).

CHRISTIAN DUCASSE.

(1) *La Cantate à trois voix*, p. 22.

Le réalisme de Paul Claudel

I

Dans ces créations, qui sont comme une seule coulée lyrique, chercher du réalisme ?

Claudel même y incite, de par sa double personnalité. Il n'est pas indifférent qu'un tel poète soit aussi un tel diplomate. Au lieu de séparer comme on le fait toujours les deux formes de son activité, il en faut considérer le lien, et, oubliant la légende puérile de l'incapacité des « penseurs » face à la vie, admirer cette aptitude pratique. D'ailleurs chez ces souverains qui tournent vers nous des visages opposés, nulle contradiction foncière, mais l'unité. Claudel ou, par exemple, Chateaubriand, ambassadeurs et ministre, manifestent ce besoin de faste et de conquête dans tous les domaines, qui est la marque des grands. Et René montre que, dans l'action aussi, il savait être adroit et magnifique, Claudel que son esprit, qui s'arrache sans effort du réel, en est à la fois fortement pénétré. Cœuvre se refuse d'abord à surgir de la contemplation ; mais il faut bien, enfin, qu'il soit le reconstructeur de la Ville : pour s'amuser, à la manière claudélienne, à un jeu de mots, dans Cœuvre, nom de lieu devenu nom d'homme, ne peut-on lire œuvre ?

Claudel a le réalisme de Sygne apprenant avec âpreté la valeur de chaque monnaie, de chaque terre ; de Lumîr qui réclame ses dix mille francs sacrés jusque par les pistolets ; le réalisme de Cébès qui, pour aimer, veut « voir et avoir », de la foi qui, pour s'assurer elle-même et s'acquérir force démonstrative, exige le miracle.

Rien n'est perdu pour lui, « la direction des fumées, la qualité de l'ombre et de la lumière, l'avancement des

travaux agricoles, cette voiture qui bouge sur le chemin, les coups de feu des chasseurs (1) ». Cet homme du Tardenois est attaché aux choses parce qu'il a été planté au plus épais du monde, « comme le sec et tenace chiendent invincible qui traverse l'antique loess et les couches de sable superposées », et qu'une ample vendange ne se foule pas sans que les vapeurs en montent au cerveau. Il sait la joie de tenir, de palper, de modeler les formes, de s'imprégner des sons, des odeurs, la volupté de plonger dans la richesse des choses et d'en être ensuite le dispensateur. Par instants, si fort est en lui cet amour charnel, qu'il bouche ses oreilles à la voix de la Muse qui est la Grâce, et tend, avec une allégresse whitmannienne, vers un poème qui serait uniquement « la connaissance de la Terre (2) ».

Solidement enfoncé dans le sol, enraciné dans la glèbe.



La forme même qu'il s'est fondue a été moulée dans ce réalisme. Des versets, dit-on, et lui répond : des vers. Mais on a besoin d'un mot qui ne soit pas celui dont on se sert pour les autres poètes. Qui a voulu, comme lui, rejeter l'artifice, pour exhaler véritablement le souffle physique, pour serrer de plus près la réalité de l'inspiration et de l'expiration du battement de cœur (3). Les blancs sont les reprises d'haleine, et la réalité du silence qui donne aux phrases l'achèvement. Les inventions qui ont fait hausser certaines épaules, les amusettes provocantes, sont autant d'essais réalistes : ces coupures comme

(1) *Connaissance de l'Est*, p. 117.

(2) *La Muse qui est la Grâce*, dans *Cinq Grandes Odes*, p. 126.

(3) Pour la théorie claudélienne, voir les paroles fameuses de Cœuvre, dans *La Ville*, les *Réflexions et propositions sur les vers français*, et d'ailleurs, car il s'agit d'autre chose en même temps, la « restitution intelligible du souffle », étant pour lui comme l'aveu de la créature au créateur. *Art Poétique*, p. 190; *Connaissance de l'Est*, p. 176.

lorsqu'on s'arrête dans un mot dès la première lettre pour la reprendre en l'articulant mieux, ou au milieu pour détacher les syllabes :

> Si vous songez que vous êtes des hommes et que vous v-
> -Ous voyez empêtrés de ces vêtements d'esclaves, oh ! cri-
> -Ez de rage et ne le supportez pas plus longtemps !
>
> (*Tête d'Or*, 1re version.)

ou cette brisure comme un sanglot :

> Ça, cette chose presque froide,
> Sans yeux, sans rien, presque é-
> -Touffée, ça aime encore, ça veut
> Encore...
>
> (*Tête d'Or*, 1re version) (1).

Les personnages ont une intensité de vie prodigieuse. Quelques-uns, quelques-unes plutôt, sont des figures de rêve, — Laeta, Fausta, Beata —, mais les autres, celles mêmes qui sont comme les images de la poésie, la Princesse revêtue de la robe rouge, du tissu d'or, qui rêve et soupire pendant sa marche lentement rythmée, Violaine à travers les branches en fleurs, ou cette inaccessible Prouhèze qui ne peut se tenir, en un jour de détresse, de lancer parmi les flots l'appel, la lettre à Rodrigue, elles sont des femmes de chair et de sang, et non point des statues hiératiques, des femmes de sang et de larmes, et de désirs et d'abdications, douce-amères, cœurs cachés, « femmes féminines ».

A ces caractères réels s'ajoutent des caractères réalistes : réaliste la juive Sichel qui a l'art d'utiliser jusqu'à ses mouvements de générosité, qui sait machiner un plan avec une astuce de politique, et le mener à bien avec une habileté dure et calculatrice où se mélangent la haine,

(1) Je n'attache pas une importance exagérée à ces innovations. Dès la seconde version de ses drames, par un retour justifié au goût habituel qui a vraiment ici force de loi, Claudel renonce à nombre d'entre elles. Mais non à toutes.

l'amour, l'arrivisme; réaliste la farouche Mara qui veut, qui prend et qui tient, collée à sa terre, la noire paysanne, sauvagement accrochée à son mari, prête au suicide, et ne reculant pas devant le meurtre de la sœur dépouillée; réaliste, Amalric : il est sûr de sa place en tous lieux; après chaque défaite, « Maski », il recommence, il

> ... ne demande qu'une
> Chose : voir clair,
> Bien voir
> Les choses comme elles sont.

Je me rappelle, dans le décor de l'abbaye de Pontigny, un soir où M. Jean Schlumberger lut *Partage de Midi*; la voix était discrète et n'en articulait qu'avec plus de précision, les syllabes se détachaient, et la réplique d'Ysé fendait l'air, coupante :

> Amalric... Comment donc dit-il, notre ami le voyageur en cuirs?
> « Vous êtes un lapin. » Almaric, vous êtes un lapin.

Il est réaliste, enfin, l'exécrable Turelure, le fils du sorcier Quiriace, le boiteux au front de bélier, « figure cruelle et dévorante de... meunier naïf et méchant », ancien novice devenu assassin, puis préfet de l'Empire, baron, comte, convoiteux et cupide, madré, retors, apte à toutes les trahisons avec un ricanement, sans cesse sur le qui-vive, et qui crèvera de peur.



Les banalités s'échangent (« Et vous avez amené votre dame avec vous? »), la monotonie vide se déroule des jours de torpeur.

Mais il arrive aussi que cette humble vie pleine de mesquineries et de travaux éveille une tendresse singulière. Nulle part elle ne s'exprime mieux que dans *Corona Benignitatis anni Dei*, par ce grand vers cahoté de seize, dix-sept, vingt syllabes (ou moins, ou plus), qui se repose sur

des rimes très libres, et qui semble bringuebaler des bras et des jambes comme un adolescent trop vite poussé, mal sûr de lui, croirait-on, mais qui possède vraiment, avec la certitude intérieure, la grâce qui est la plus forte.

Mais l'incarnation la plus saisissante de ce réalisme-là, c'est Élisabeth Vercors, pauvre vieille femme bourreaudée de tendresses qui ne se peuvent concilier, ménagère qui ne peut saisir l'homme rigide et bon, son époux, mère cédant à l'enfant méchante par faiblesse, par crainte, autant que par une divination inconsciente de cette force de sacrifice qui est en Violaine. Et Anne lui dit, avec une lucidité mélancolique et des images naïves.

> Va! voilà qu'on nous prend nos enfants et que nous resterons seuls,
> La vieille femme qui se nourrit d'un peu de lait et d'un petit morceau de gâteau,
> Et le vieux aux oreilles pleines de poils blancs comme un cœur d'artichaut.

A côté de ce réalisme de douceur, il en est un de violence, réalisme naturaliste, où Claudel se jette dans un soulèvement d'horreur. Voici la sueur, les larmes, les excréments, les dégénérescences de l'âge, le corps pourri de choléra, la lèpre qui dépouille la bouche de ses lèvres et découvre jusqu'aux racines les dents longues comme des os, l'appétit de jouissance des repus, la faim des ventres vides, les révoltes d'ouvriers, les braillements des masses, les discours au peuple, et Grenelle et Belleville, la foule bâillante, éternuante, et les coups de crosse, et les poings au visage, et les crachats, et la mort avec le craquement des os, la crampe, la bile et le sang dans la bouche, « et l'horrible effort pour vomir », la mort de Villon et des danses macabres, et l'inhumation sous le fumier avec

> Les assiettes cassées et les chats morts dans la terre pleine de gros vers roses!

Ce réalisme, autant que le lyrisme, a besoin de se créer

des expressions (1), des mots (2), et d'employer les abréviations du langage usuel, les trivialités, les jurons les plus grossiers, soit qu'il faille peindre un milieu social, ou un manque de culture, une vilenie d'âme, la haine, la répulsion, les élans brutaux, la passion. Des sursauts font éclater les vulgarités sous les voix les plus pures : Sygne de Coûfontaine à l'idée d'épouser Turelure, s'abandonne à la colère primitive :

Et il faut maintenant que je l'appelle mon mari, c'te bête!...

II

Pourtant à qui l'idée saugrenue viendrait-elle, de comparer avec une page de roman naturaliste les morceaux les plus crus de Claudel, toujours évocateurs d'images, de tableaux, emportés dans une outrance tragique, et non descriptions complaisantes, mais élans de répulsion lyrique? Nul n'ignore que ses ouvrages sont nés d'une réaction contre le naturalisme (3).

(1) Voir par exemple *L'Esprit et l'Eau* dans *Cinq Grandes Odes*, p. 45 : « ... au plus terre de la terre je vis jaune », avec, au premier membre, la substitution d'un nom à l'adjectif attendu, et, au second, le départ de la locution la plus quelconque (rire jaune), pour en transformer le sens et faire surgir une image saisissante, par le simple changement d'un *r* en *v*.

(2) Par exemple, *Tête d'Or*, 2e version, pp. 303-304 :

O qui eût vu un tel massacre et les tas de mourants
Bourbiller comme les poissons au fond d'un bateau!

Dans ce verbe grouillent les cadavres et la putréfaction.

(3) Voir la citation d'un article fameux de Claudel, dans *Les Chapelles Littéraires* de M. Pierre Lasserre, ou dans les textes qui suivent l'*Introduction à l'œuvre de Paul Claudel* de Mme E. Sainte-Marie Perrin, p. 120. A ce propos je tiens à ajouter que nul ne peut écrire sur Claudel sans rendre hommage au livre de M. Georges Duhamel, ni surtout aux pages inoubliables de Jacques Rivière. Combien émouvantes par ailleurs les impressions sur les œuvres de Claudel que Rivière et Alain-Fournier échangeaient dans leur *Correspondance*!

Seuls peuvent, selon Claudel, se contenter du réalisme, avec les brutes, ces créatures âpres qui mettent leur espérance dans la terre, Sichel qui prononce que « Dieu n'est pas », et conclut : « C'est pourquoi les choses qui existent sont importantes et je n'en serai pas exclue. » Ou bien il est l'abdication désespérée de ceux dont « le cœur... s'est tu ». Mais en lui est le pire crime, celui qui mérite la destruction de la Ville,

Parce qu'il fait le mensonge,
Murant les yeux avec la chose qui n'est pas.

Aussi Claudel use-t-il rarement d'un réalisme sans mélange. Ou bien il se venge de lui par le burlesque, la bouffonnerie, comme dans *Protée*, dans *L'Ours et la Lune*, dans plus d'une scène du *Soulier de satin*. Ou bien il lui donne, chez les plus vulgaires, des échappées d'enthousiasme, — Turelure chante sa jeunesse, et « le beau soleil de ce bel été de l'An Un ». Ou bien il l'illumine d'une présence surnaturelle. Ou bien il l'enchâsse, de curieuse façon, au centre d'une limpidité presque effrayante : sur le pont du paquebot, au milieu de l'océan Indien, transpercé ainsi que ses compagnons par les rayons qui ardent, Amalric médite :

Tout est horriblement pur. Entre la lumière et le miroir
On se sent horriblement visible, comme un pou entre deu lames de verre.

Ou bien et surtout, Claudel contraint le réalisme à s'élever au-dessus de lui-même. Il « décolle », selon une expression qui lui est chère et qui, matérielle encore, est déjà un soubresaut, un arrachement. Ses images s'enlèvent dans un mouvement ascensionnel :

Ici où convergent les canaux crasseux et les vieilles routes usées et les pistes des ânes et des chameaux,
où l'Empereur du sol foncier trace son sillon et lève les mains vers le Ciel utile...

(*L'Esprit et l'Eau.*)

Ce vol à ras-terre, puis ce grand coup d'aile, voilà tout le réalisme de Claudel, ou aussi, après la suffocation, l'éclatement, la projection de soi hors de soi :

> Et je suis là comme quelqu'un qui meurt, et qui étouffe et qui a mal au cœur, et toute mon âme hors de moi jaillit comme un grand jet d'eau claire!
>
> (*Ibid.*)

Il est significatif, à cet égard, que, tout au moins sous leur forme primitive, les drames les plus anciens, d'ailleurs les plus proches du triomphe du naturalisme, *Tête d'Or*, *La Ville*, soient les plus brutaux, et davantage encore que la première version de l'un et surtout de l'autre soient plus réalistes que la seconde. De même Violaine va se spiritualisant sous ses trois incarnations successives, et disparaissent les détails, parfois admirables, qui pourraient dénaturer sa figure de pureté, de sérénité jusque dans l'extrême souffrance. Ni Mara n'ajoutera plus à son exclamation : « Avec cela qu'elle est déjà si belle votre Violaine! » cette description odieuse : « Elle a un gros ventre, elle a les épaules maigres »; ni la mère ne peindra le gémissement filial :

> ... et elle regardait avec une expression de douleur et de reproche,
> La bouche ouverte, avec un fil de salive entre les lèvres, comme un petit enfant qui fait attention!

ni Violaine, au moment de mourir, ne dira sa beauté perdue :

> Ami, ami, c'est vrai, je vous aimais! N'est-ce point ridicule que vous forciez
> Cette pauvre chose, cette pauvre vieille laide chose ruinée que voici à vous faire cet aveu?... (1)

(1) Il y aurait bien autre chose à dire, et sur l'action qui s'enfonce dans le temps, et sur le mysticisme grandissant de Violaine, et sur la transformation du drame humain en Mystère, etc... Mais il ne s'agit ici que d'indications.

Dans *la Ville*, le décor même de l'action change ; il ne s'agit plus de Paris, ni de Ménilmontant, mais de la Cité symbolique, et au lieu que tout se passait dans des « quartiers bas », ou « au milieu » de la capitale, le drame est situé dorénavant sur *les hauteurs* qu'il n'était permis jusque-là que d'apercevoir.

III

> J'ai trouvé le secret ; je sais parler ;
> si je veux, je saurai vous dire
> Cela que chaque chose *veut dire*.
> (*Les Muses.*)
>
> O *credo* entier des choses visibles et invisibles, je vous accepte avec un cœur catholique !
> (*L'Esprit et l'Eau.*)

Les apparences donc ne sont qu'une « copieuse machine » sous laquelle n'est que la « vacance », l' « absence ». Avoir contemplé cette vacance sans la savoir combler cette absence, sans savoir lui donner l'être, telle est *La Catastrophe d'Igitur.*

Mais si la réalité était une *clef* et non une *mimique* ? les objets alors reprendraient une valeur.

Claudel a dit que, depuis longtemps, la littérature française vivait « d'inventaires et de descriptions », quand, le premier, Mallarmé se plaça « devant l'extérieur, non pas comme devant un spectacle, ou comme un thème à devoirs français, mais comme devant un texte, avec cette question : « Qu'est-ce que cela veut dire ? » Question qui, pour Mallarmé, ne comportait peut-être point de réponse, qui, pour Claudel, héritier, avec d'autres, de cette attitude interrogative, en exige une. Si Mallarmé a pensé que l'*explication* du Monde était possible, Claudel a voulu la donner. Symboliste, il fit de chaque chose un signe, et du poème le signe de ce signe. Et revenant à la

foi traditionnelle il refit de ce signe la vieille « preuve de l'existence de Dieu par le spectacle de la nature » :

O vous qui ne croyez pas à Jérusalem de chalcédoine et d'azur.
Mais cette terre du moins est à nous, cette heure du moins est sûre!
Ah! devant tant de beauté pourquoi douter de tout l'énorme apanage?

(*Hymne de la Pentecôte.*)

Le « devoir poétique » est de « trouver Dieu en toutes choses ». Et dans cette découverte magnifique, elles s'animent, deviennent intelligibles, inventent leur « forme » et leur « vie », créent leur propre apparence et leur interprétation. Le grimoire est devenu texte, le texte Verbe. Toute substance, devant la révélation qu'elle rend possible, s'évanouit et se magnifie :

Ah! je vous le dis, ce n'est point la rose! c'est son odeur
Une seconde respirée qui est éternelle!
Non le parfum de la rose! c'est celui de toute la Chose que Dieu a faite en son été!

(*Cette heure qui est entre le printemps et l'été.*)



Ces « choses réelles », — dont la vraie réalité réside au-dessus de leur existence, — ont la beauté superbe d'être *un spectacle d'activité.* Pour valoir, il suffit qu'elles « contribuent secrètement » à la gloire du Créateur. Elles sont remises aux mains de l'homme pour qu'il en fasse « l'hommage » de sa reconnaissance. Elles *servent.* A nulle fin concrète, mais à une sorte d'achèvement d'elles-mêmes, dans un élan de sacrifice (1). A compléter

(1) Car à quoi servent les pieds sinon à se joindre à la course qui les entraîne? Et le cœur
Sinon à compter le temps et attendre la seconde imminente?
Et la voix, sinon à joindre la voix qui a commencé avant elle?
Et la vie, sinon à être donnée?...

(*Cette heure qui est entre le printemps et l'été*, pp. 30-31.)

aussi l'harmonie universelle : la feuille ne jaunit point

> ... pour que, tombant, elle abrite et nourrisse au pied de l'arbre les graines et les insectes.
>
> Elle jaunit pour fournir saintement à la feuille voisine qui est rouge l'accord nécessaire.

L'ancienne explication par les causes finales est ainsi modifiée et spiritualisée. Pas une chose qui, de cette manière immatérielle, ne soit nécessaire aux autres. Elles surgissent devant le poète, toutes ensemble, fondues par « le feu pur et simple qui fait de plusieurs choses une seule ». Chaque note comporte la mélodie entière, l'unité orchestrale. D'un bout à l'autre de la création, et de l'âme au corps, la continuité ne cesse point (1). « Que j'aime », s'écrie Don Rodrigue, « que j'aime ce million de choses qui existent ensemble. » Aveugle, Violaine tend l'oreille à la respiration universelle, et, à Mara qui lui demande : « Qu'entends-tu ? » elle peut répondre, en vérité, *Les choses exister avec moi.*

Il n'est plus de dégoût devant ce monde divulgateur, où chaque objet *co-naît* à un autre, et dont les résonances sont un immense concert. Plus de dégoût, mais un acquiescement : « J'accepte ce monde tel qu'il est et je n'ai rien à y changer. » Et, par-delà l'adhésion, enfin, la jouissance, « la profonde délice à notre âme de toute la Chose que Dieu a faite en son été (2). » L'amour pour le Créateur entraîne l'amour en lui pour l'objet créé. Ceux qui ont la foi, ceux qui voient plus loin que les choses,

(1) Voir *La Ville*, 2e vers., p. 203 ; *Art Poétique*, p. 50 ; *Connaissance de l'Est*, p. 168 ; *Cinq Grandes Odes*, p. 161, 138, 22, 58, etc., etc...

(2) *Corona Benignitatis...*, p. 12 ; *Cette heure qui est entre le printemps et l'été*, p. 21.

ceux-là ont droit de revenir aux choses. Lâla de répliquer au *Rien n'est* de Besme :

> Comment, rien? quoi!
> Cette herbe que je saisis, cette terre ne sont
> pas?
> ... Je te prie que tu ne le croies
> point.

Et Cœuvre d'entonner un cantique de louanges à la pluie, à l'hiver, à la forêt de juin, aux eaux brillantes, aux plantes, à la rose, à l'astre chaud, à la joie. A l'unanimité humaine, tout être importe. Rien n'est perdu, ni vain. Le réel et l'idéal se fondent. « Je ne calomnierai pas ces sens que Dieu a faits. » La vérité se livre à un attouchement délectable, les paroles ont une saveur et les choses montent jusqu'à l'idée. Les yeux ravis contemplent un monde neuf, vierge, autant « qu'à cette première gorgée d'air dont le premier homme fit son premier souffle ». Les humains sont spectateurs d'un *Art Poétique*, d'un art de création. Tout est utile, tout est dans tout, tout est un tout, Dieu est dans tout, tout manifeste Dieu. L'homme possède l'univers, chaque chose en soi, chaque chose pour lui, lui pour chaque chose, — et pour Un Autre plus grand.

MARIE-JEANNE DURRY.

Le réalisme liturgique de Claudel

Le réalisme liturgique de Claudel intègre la nature, l'humanité et Dieu : il lui faut l'univers pour les assises de ses églises et de ses cathédrales, l'humanité pour y remplir l'office, et Dieu pour les animer. « Développement de l'église » fait partie intégrante de l'*Art poétique*. Claudel n'y traîne pas une rêverie barrésienne aux ténèbres du temple païen, mais, substituant le sacrement au mystère, du marché antique, lieu des profanes transactions, il passe à de *divina commercia*. Enclose la rue publique et bâti le toit, à l'intérieur « les piliers, par la proportion de leur espacement, semblent imposer à tout pas la mesure qui régla leur implantation. Ils conduisent, ils sont la rangée des témoins et le chœur. Promenoir ténébreux, avenues pleines de silence propices aux guet-apens de la grâce (1). »

Il serait aisé de montrer dans ce « développement de l'église » une image du développement du drame claudélien qui fouille la terre pour y poser ses puissantes assises, élargies aux dimensions de l'Europe et du monde, jaillit en géantes murailles à Monsanvierge, pendant que Pierre de Craon débouche au plus haut de *Justitia*, en plein ciel rémois.

Regardons plutôt se débattre, sous les mains de Claudel, au fond de la vaste et profonde crypte, les âmes d'espace et de sang ; pour les réduire et façonner, Claudel n'hésite pas devant l'emploi du feu. Lorsque, dans l'immense espace d'un jour, d'une année ou d'une vie de fol orgueil, de folle ambition ou de fol désir, il a lâché sans frein Tête d'Or et

(1) *Art poétique*, 5e éd., pp. 199-200. Paris, Mercure de France, s. d.

Avare, Louis Laine et Turelure, soudain c'est la catastrophe : au dur contact de la mort, toute leur vie jaillit en flammes. De tant d'expériences vaines, que reste-t-il dans le feu? Un néant que Claudel jette au cimetière. Comme il enregistre le déroulement d'une vie, il note la fin : la mort est le seul dénouement de ses drames, comme elle l'est de toute vie d'homme. Il ne nous convie pas à un spectacle libérateur de la vie, son imagination se met au service de nos vies : c'est nous-mêmes qui sommes la conclusion. Dans le *Soulier de satin,* il n'invente même plus un enfer souterrain, la terre d'Afrique et le propre cœur de Prouhèze, voilà son enfer : à quoi bon creuser le sol, quand l'enfer apparaît dans les âmes d'aujourd'hui? L'enfer de Claudel n'est point un enfer païen, c'est l'enfer où descend le Christ pour assumer le péché et en délivrer l'humanité. Dans le monde désespéré, il n'est rien de moins désespérant que le drame claudélien, car c'est un appel au salut. Claudel sonne Noël sur l'univers.

Mais quand le réel a été purifié par le feu de l'esprit, et que Claudel a livré à la mort ce qui meurt, nos actes humains avortés et nos impuissantes variétés d'action, il reste vrai de dire que la poésie claudélienne ne connaît plus la mort, cet accident de la vie.

L'anthropocentrisme de la matière et le théocentrisme de l'humanité finissent l'isolement cartésien, « le silence éternel des espaces infinis » et « le silence implacable de la divinité ». En l'homme unifié de nouveau tout chante pour Dieu : la poésie claudélienne est bien un réalisme liturgique. Il me paraît donc que c'est en plein accord avec la pensée de Claudel que j'ai pu écrire à la fin de mon récent essai : « Fini le règne de l'homme seul. Nous sommes au début du règne de l'homme universel : il est si grand qu'il a besoin de tout. » M. Edmond Jaloux veut bien me demander en quel sens j'entends « ces mystérieuses formules (1) ». Des esprits plus proches de Bergson que de Comte

(1) Un livre sur Paul Claudel, *Le Jour*, 22 septembre 1934.

et de Descartes n'aperçoivent aucun mystère en cette formule, mais un gain acquis par la pensée scientifique et philosophique moderne; au risque de créer un second mystère dans l'esprit de M. Jaloux, j'ajouterai que le moment semble venu où l'esprit chrétien d'un Maritain et d'un Blondel, loin de dire *raca* aux données fragmentaires de la science et de la philosophie, les réunit au contraire en faisceau, et où l'esprit mystique d'un Bremond et d'un Claudel associent la poésie à la prière. Tout se tourne naturellement en prière chez Claudel : ses drames prient, car d'un mouvement perpétuel quoique insensible les mains du poëte s'élèvent, Pierre de Craon dresse son temple, Ligier et Cœuvre deviennent prêtre et évêque (1) pour le *Magnificat* de la matière et l'épiphanie de l'univers. Tout profite au *Credo* : le réalisme liturgique admet la matière venue de Dieu et retournant à lui par l'entremise de l'homme; il est intérieur et humain, car l'esprit du poëte est l'organe purificateur et élévateur de tout; liturgique, il offre au Père l'entière création matérielle et spirituelle.

Mon cœur gémit vers vous, délivrez-moi de moi-même parce que vous êtes !

L'être parfait n'a pas empêché l'être contingent qu'il ne soit aussi. Délivré de la condition, « l'esprit adore l'essence » : il n'y a qu'une seule manière d'être « qui est d'être en vous, qui est vous-même ! » Paul Claudel affirme ou mieux expérimente la présence divine : « Vous êtes ici avec moi... Pas un souffle de ma vie que je ne prenne à votre éternité. »

Être dieu sans Dieu ou avec Dieu : l'homme peut ou dérober le feu du ciel et faire le dieu ou devenir un dieu avec Dieu : *filios Dei fieri*.

(1) La 1re version imprimée de *La Ville* invente même une nouvelle liturgie à laquelle la seconde fait bien de substituer la pure liturgie catholique.

La présence à Dieu est le fait humain primordial; nous sommes créés pour vivre divinement. Bon gré mal gré, tous les gestes de l'homme sont des gestes mystiques. Beaucoup, il est vrai, vivent au rabais et s'en vont monnayant de plus en plus leurs talents, perdent à tous coups et infiniment à l'échange. Aussi l'appel de Claudel à la génération de 1900 fut-il une pressante invitation à l'*adeste* : à se tenir présents en face de l'éternel Présent. Cette présence de l'homme à Dieu est une nécessité vitale. Qu'il y ait une science expérimentale positive de Dieu, le poëte l'affirme après saint Bonaventure : « L'annonce faite à Marie » vaut pour l'humanité entière : tout homme peut et doit renaître à Dieu par le Christ.

Il s'agit, dit Claudel, « d'aider Dieu et de se placer par rapport à lui dans un état de co-naissance (1) ». Ce n'est pas là seulement la grande découverte poétique de Paul Claudel, c'est aussi sa grande découverte humaine.

Comme nous sommes nés une seule fois *de* Dieu, nous devons éternellement naître *à* Dieu. Le divorce moderne entre le visible et l'invisible cesse. Le monde n'est pas trop vieux, en nous éclate l'éternel commencement, la « possession de la source » et « je ne sais quelle jeunesse angélique » :

Salut donc, ô monde nouveau à mes yeux, ô monde maintenant total !
O *credo* entier des choses visibles et invisibles, je vous accepte avec un cœur catholique !
Où que je tourne la tête
J'envisage l'immense octave de la Création ! (57)

Le poëte conquérant est le possesseur assuré de l'inépuisable trésor, le rassembleur de la terre, le constructeur qui use des paroles comme de pierres vivantes, le chantre enfin

(1) Sur la présence de Dieu, *La Vie Spirituelle*, 1er octobre 1932, p. 10.

de la cité des âmes. Poëte de la totalité, il veut « tracer une grande voie triomphale au travers de la terre » (IVe ode). Que d'autres le maudissent, il regarde et salue avec confiance le siècle nouveau ; avec bonhomie il lève les yeux vers le ciel, et cueille la « douce petite étoile ». La mort même est pour lui sans terreur, car au delà il « sent palpiter la Toussaint de tous ses frères vivants ». Qu'importent dans les rues ces sans-Dieu qu'il coudoie, son devoir est de n'être point vaincu et de souffrir la violence de ces pierres vivantes appuyées sur lui : il croit et voit avec ceux qui furent ses pères et qui sont, car l'Église est faite de plus de vivants du ciel que de demi-vivants de la terre.

« Voici tous les saints du calendrier... »

Qu'un beau texte de Bellarmin nous aide à comprendre le titre de *Corona benignitatis anni Dei* (1920) :

« *Benedicendo benefacies totius anni revolutioni, quae instar* coronae *variis floribus ornatae a tua benignitate quasi semper renovatur, et ex hac benedictione « campi tui, a te conditi et fecundati, replebuntur » abundantia omnium bonorum* (1). » Paul Claudel ne fait pas puritainement le vide dans son cœur pour y accueillir Dieu seul ; il pense à ses amis, et à Verlaine et à Rimbaud dont il parle audacieusement au poëme de *Consécration* ; il se souvient de l'abbé Fontaine et de Charles-Louis Philippe, de Rivière et de Dumesnil : ce sont « signets entre les feuilles ». L'année liturgique se compose avant tout d'une couronne de saints. Non pas tous, mais au hasard de la dévotion ; et d'ailleurs le poëte y reviendra, et repassera dans son cœur ces vies éternelles et nôtres. Comme de juste, la Vierge et le Christ occupent la place centrale.

Claudel est l'homme du moyen âge pour qui le dualisme cartésien et moderne est non avenu, qui enjambe la crevasse

(1) *Explanatio in Psalmos. Supplementum ad Commentaria in Scripturam sacram R. P. Cornelii a Lapide*, p. 413, Parisiis, Vivès, 1866.

protestante et continue la chrétienté. En lui tout est positif et catholique.

Le réalisme liturgique de Claudel est un Paradis retrouvé. Sa poésie n'est pas un effort désespéré pour substituer au paradis perdu des paradis artificiels, et ayant fui Dieu, faire croire qu'on peut s'en passer ; c'est au contraire un retour au Père, et dans cette joie première se retrouvent toutes les joies, car un chant de Noël a résonné sur le monde. La bonne nouvelle venue d'Orient est annoncée jusqu'aux confins de l'univers par le grand poëte catholique d'Occident.

Victor Bindel.

Les caractéristiques générales du drame claudélien

La caractéristique la plus importante du drame claudélien, c'est qu'il n'est jamais au sens strict du mot psychologique ; il ne porte jamais essentiellement sur les sentiments des personnages ; et par là on peut dire qu'il s'oppose à la tradition dramatique française tout entière, celle qui va de Racine à Marivaux, et au théâtre contemporain dans son ensemble. Peut-être pourrait-on ajouter qu'il s'oppose tout aussi radicalement à l'autre grande tradition française, celle qui culmine chez Molière ; en ce que la perspective chez Claudel n'est jamais ni sociale, ni critique. Quoique je regrette d'avoir à user d'un terme aussi pesant, aussi pédantesque, je dirai que le drame claudélien est non seulement cosmique, mais avant tout ontologique. Quelque chose y est mis en jeu, quelque chose s'y décide qui intéresse non point du tout seulement la vision que les personnages ont d'eux-mêmes, ou à fortiori celle que nous pouvons en prendre, mais leur être même. Le drame s'organise autour d'un certain enjeu ontologique que nous pouvons, si nous le voulons, appeler le salut. Salut collectif, comme dans la *Ville* et le *Repos du Septième Jour*, ou individuel comme dans *Partage de Midi* ou l'*Otage*. Il y a là, il faut le dire nettement, et j'y reviendrai, à la fois une force et une limitation de l'œuvre tout entière.

Celle-ci, d'autre part, se dispose, me semble-t-il, suivant deux axes principaux : l'un d'eux va de la bouffonnerie débridée — du drame satirique tel que *Protée*, ou de la farce lyrique comme l'*Ours et la Lune* — à la tragédie sacrée comme l'*Annonce faite à Marie*; l'autre, correspondant à une dimension tout à fait distincte, va d'un drame universel où l'individualité est en quelque sorte résorbée, comme le *Repos du Septième Jour*, à une tragédie purement individuelle comme l'*Échange* ou l'*Otage*. Il ne faudrait pas d'ailleurs prendre ici le mot individuel trop à la lettre. Car il n'y a probablement pas un seul personnage de Claudel qui n'ait une signification ; j'entends par là, non un sens allégorique, mais une valeur expressive — on pourrait encore dire une intentionnalité — qui correspond à un aspect réel du monde. Pour prendre les deux exemples que je citais : sir Thomas Pollock Nageoire, dans l'*Échange*, c'est toute l'Amérique mercantile et puritaine; et dans l'*Otage*, Turelure, c'est la noblesse née de la Révolution et de l'Empire, avec ce qu'elle conserve d'attachement à certaines valeurs nationales-traditionnelles. Dans l'œuvre-somme que constitue le *Soulier de satin*, tous ces aspects contradictoires coexistent sans qu'on puisse dire qu'ils soient à proprement parler intégrés. La notion d'intégration, avec ce qu'elle implique de sacrifices à certaines exigences rationnelles, est d'une façon générale inapplicable à Claudel.

Quels sont maintenant ce qu'on peut appeler les points de force de l'œuvre dramatique de Claudel? Je laisse de côté les morceaux proprement lyriques que l'on rencontre dans toutes ses œuvres sans exception, et dont beaucoup sont de la plus grande beauté.

Il me semble en premier lieu que nous trouvons chez Claudel un certain nombre de figures qui relèvent de ce

que j'appellerai la plus belle statuaire dramatique. Cette expression rend exactement, je crois, l'impression de stature, de volume et de dynamisme en quelque sorte immobilisé que nous donnent ses personnages. Tantôt, comme dans la *Jeune Fille Violaine*, c'est à la statuaire médiévale des imagiers qu'il nous fera penser; tantôt, comme dans le *Repos du Septième Jour*, à la statuaire de l'Extrême-Orient; tantôt à la statuaire d'un Bernin, tantôt à celle d'un Bourdelle. Dans cette mesure on comprend qu'il soit impossible de dire des personnages de Claudel ni qu'ils sont simples, ni qu'ils sont complexes; ce sont là des catégories psychologiques qui ne leur conviennent pas — pas plus d'ailleurs sans doute qu'à l'Électre d'Eschyle ou à l'Antigone de Sophocle. D'autre part il sera toujours impossible de faire abstraction, quand on considère un personnage claudélien, d'un certain style lyrico-plastique qui est inséparable de ce personnage même. J'avoue que je ne suis pas sûr de ne pas discerner là un assez grave défaut de l'œuvre de Claudel considérée sous son aspect proprement dramatique; n'y a-t-il pas lieu de penser qu'entre lui et ses héros s'interpose toujours à quelque degré ce style qu'il choisit, sans doute, qu'il accueille, mais qui lui est donné cependant et qui fait fonction dès lors de milieu réfringent entre le spectateur et lui?

Une conséquence importante découle de ce que je viens d'indiquer. Il sera vrai au suprême degré d'une scène de Claudel qu'elle est un certain groupe plastique en acte; des présences massives s'y affrontent. Malgré certaines apparences, les scènes même les plus abstraites, les plus chargées de signification mystique, comme par exemple dans le *Père humilié*, restent engagées dans l'espace, bien loin de se réduire à de purs dialogues philosophiques; et les plus hauts sommets de l'art dramati-

que claudélien seront les points où se trouvera réalisé un certain accord de l'expression lyrique et de l'expression sculpturale. Je citerai deux exemples : la scène entre Sygne et Georges de Coûfontaine qui ouvre l'*Otage*, et celle de la résurrection de l'enfant mort dans l'*Annonce faite à Marie*. Il faut bien reconnaître cependant que Claudel est ici exposé à un grave danger, cela de par l'ampleur même de son souffle. On peut douter qu'il soit possible à une mise en scène quelconque de traduire dans l'espace sans monotonie les immenses scènes qui se déroulent, par exemple, entre Orian et Pensée dans le *Père humilié*. La balance chez Claudel penche certainement à l'excès du côté du discours, si riche que celui-ci soit d'ailleurs de contenu senti et non purement idéologique. On peut se demander — et c'est assez grave — si Claudel dans son théâtre n'a pas méconnu à l'excès ce que j'appellerai les conditions normales et le rythme même de l'attention. A cet égard nulle comparaison n'est possible entre Claudel et les plus grands de ses devanciers : je pense surtout ici à Shakespeare. En ce qui concerne les Grecs, il est beaucoup plus difficile de se prononcer. Mais il est essentiel de remarquer que l'attention du spectateur se trouvait considérablement soutenue par une connaissance entièrement familière des données — connaissance qui fait ici défaut, puisque Claudel se crée à lui-même ses mythes. Il y a là un point qui devrait, je crois, être mis en vive lumière par quiconque prétendrait soumettre la dramaturgie claudélienne à une étude critique stricte. Sauf dans l'*Otage* et dans l'*Annonce*, les expositions claudéliennes sont extrêmement obscures, parce qu'elles sont confiées au discours — parce qu'elles ne sont presque jamais en acte ; le plus souvent, elles consistent souvent en allusions perdues dans de longs discours où l'auditeur a la plus grande peine à les discerner. Ceci est

particulièrement vrai du *Pain dur* qui cependant est de toutes les pièces de Claudel celle qui se rapproche le plus du drame ordinaire — et du *Soulier de satin*, dont la Première Journée, il faut le dire, est pleine d'obscurités.

Mais là n'est peut-être pas l'objection la plus grave que soulève le drame claudélien ; et ici il me faut revenir sur une question que j'ai indiquée tout à l'heure en passant. La position même de Claudel se révèle étrangement paradoxale et par quelques côtés précaire sur le terrain dramatique, si l'on songe que d'une part, l'ambition d'universalité éclate partout dans son œuvre, mais que d'autre part, étant donné la situation des esprits dans l'Europe de 1935, la métaphysique dans laquelle cette ambition s'incarne risque d'apparaître à beaucoup de spectateurs, et chose étonnante, même à des spectateurs qui ont reçu une formation chrétienne, comme une vue particulière de l'intelligence qui l'élabora. C'est là où il veut et croit être universel qu'il risque peut-être le plus de paraître spécial. Paradoxe tragique en vérité, qui a pour conséquence une limitation très regrettable de la portée et de l'efficacité réelle de son œuvre. Je ne crois pas me tromper en disant que les très rares œuvres dramatiques qui ont pu donner depuis la guerre au spectateur moyen un sentiment d'universalité sont des œuvres absolument opposées à celle de Claudel en ce qu'elles excluent tout ce qui pourrait ressembler à la métaphysique que celle-ci présuppose. Il faudrait citer ici soit telles pièces psychologiques qu'il n'est vraiment pas permis de nommer à côté de l'*Otage* ou de l'*Annonce*, soit une tragédie comme le *Tombeau sous l'Arc de Triomphe*, qui, malgré d'immenses défauts, contient incontestablement le germe d'une grande œuvre.

Nous sommes en face d'un problème passionnant que je ne puis qu'indiquer ici, et qui est lié à l'existence d'un

conflit entre deux types d'universalité : l'un métaphysique, et même en réalité humano-divin ; l'autre laïque, positif, qui n'est sans doute qu'un reflet et à quelque degré une contrefaçon dégradée du premier, mais n'en bénéficie pas moins par rapport à lui d'une indépendance de fait que d'aucuns tenteront d'interpréter comme une priorité de droit. Ce conflit, nul doute que Claudel ne le connaisse, qu'il n'en ait pris lui-même une conscience aiguë : on ne dira jamais assez à quel point cet immense poète est loin d'être un pur rêveur, et quelle prise étroite a son intelligence sur les réalités. Mais, remarquons-le, Claudel ne peut dominer ce conflit que dans la mesure même où il y est engagé ; dans ce procès, nous savons assez qu'il a pris parti passionnément. Mais ceci est précisément de nature à dérouter le spectateur français qui continue à se faire de ce qu'il appelle le théâtre d'idées une notion tout à fait académique, ou si l'on veut sportive, ce qui ici, chose étrange, revient presque au même ; il trouve en effet non seulement naturel, mais même nécessaire qu'une certaine balance tout artificielle, qu'un certain *fair play* soit observé jusqu'au bout entre les adversaires. Si l'*Otage*, à la Comédie-Française, a fait scandale auprès de certains catholiques, c'est en raison, je crois, de la formidable partialité qui s'y affirme. Le Dieu claudélien s'y révèle démesurément partial, en effet, et nous sommes bien forcés de penser que c'est pour Lui que l'auteur lui-même prend parti. Par là, des habitudes d'esprit invétérées se trouvent bousculées. Et je crois qu'il faudrait mettre ici l'accent sur ce mot de bousculer. Claudel nous bouscule en effet ; il ne nous laisse pas en paix ; et en même temps on ne peut pas dire que son théâtre soit apologétique en un sens qui satisferait seul les directeurs de patronages. Ainsi s'explique probablement l'espèce de malaise que la représentation d'une œuvre clau-

délienne risque le plus souvent de faire naître chez un spectateur même intelligent. Peut-être n'est-il pas un seul de ses drames qui ne soit au sens le plus fort du mot un témoignage, et il va de soi que cette valeur testimoniale n'est pas séparable de la puissance qui les informe, qui les fait être. Seulement on peut se demander si la fonction véritable du dramaturge n'est pas toute différente, et pour ma part je tends à le croire. Si l'on se réfère, par exemple, aux chefs-d'œuvre shakespeariens, ne sera-t-on pas conduit à penser qu'elle consiste, non point à attester, mais à reproduire au sein d'un microscome, le mouvement même par lequel s'élabore la destinée des créatures à la fois dérisoires et démesurées que nous sommes? Ceci reviendrait à dire qu'il est de l'essence du drame comme de la vie elle-même de déborder en quelque manière, bien loin de nous les imposer, toutes les interprétations qui peuvent nous en être offertes.

Gabriel Marcel.

Le symbole spirituel dans le théâtre de Claudel

L'œuvre dramatique qui met à la scène le spectacle de nos passions, de nos joies et de nos souffrances, n'est pas une vaine représentation de l'existence humaine.

Comme celle-ci, elle pose une interrogation : Quel est le sens de la vie, la raison de ses contradictions ? Car à notre désir de bonheur l'existence oppose la douleur, à notre besoin d'aimer la déception du cœur, à notre vocation de vivre, la mort.

Mystérieuse et douloureuse destinée de la vie humaine.

C'est l'angoisse de ce mystère que le drame exprime, qu'il a commencé d'exprimer dès l'origine.

La jalousie des dieux, les conséquences néfastes de la transgression de leurs décrets incompréhensibles, la faiblesse de l'homme et son impuissance devant la fatalité, tel est, développé sur les faits de l'histoire ou de la légende, l'unique thème de la tragédie antique.

Impuissants à déceler le secret du drame humain, les grands tragiques ont compris néanmoins que la scène de ce drame n'était pas seulement sur la terre et que l'action formidable se jouait entre l'humanité et la divinité toute-puissante et muette.

Mais voici que l'énigme de cette fatalité qui pèse sur le théâtre héroïque d'Eschyle et de Sophocle est résolue.

Le Christianisme, éclairant l'homme sur sa destinée surnaturelle, lui donne en même temps la raison des contradictions et des déceptions qui sont la source de ses maux.

Le drame de la vie en est-il supprimé? Loin de là. Les hommes savent maintenant quelle volonté domine la leur, mais ils n'en demeurent pas moins libres dans leurs actes, et les passions n'ont rien perdu de leur puissance. La cons-

cience de sa double vocation spirituelle et terrestre ne fait que compliquer pour l'homme le drame de la vie.

Quelles modifications la révélation inouïe du christianisme va-t-elle apporter à l'art dramatique ? Quel enrichissement à la représentation et à la compréhension de notre existence ?

La scène du drame cependant reste sur la terre. Les dramaturges s'interdisent de mêler Dieu aux affaires humaines, s'attachant avec une complaisance obstinée à étudier et à représenter la forme des passions sans s'inquiéter de leur signification et de leur raison d'être dans la vie.

Ou bien si de nouveau ils pressentent le caractère surnaturel du drame, ils substituent seulement à la fatalité antique l'action mystérieuse d'une divinité imprécise, par quoi le véritable drame spirituel est évoqué mais non pas traité.

Les auteurs chrétiens qui ont mis en scène des personnages religieux, sollicités en sens divers par leur foi et leurs passions humaines, ont enrichi la matière du drame mais ils n'en ont pas éclairé le sens, ne découvrant pas la raison surnaturelle des passions. Ils ne l'ont pas éclairé parce qu'ils n'ont fait à Dieu qu'une part dans la représentation de la vie, alors qu'en réalité il n'est pas un acte dans le monde qui échappe, de quelque nom qu'on la désigne, à la loi divine, et qui puisse par conséquent être traité indépendamment d'elle.

Le tableau du drame est vraiment réel, c'est-à-dire restitué dans son essence surnaturelle, non pas quand un auteur sans opinion met à la scène un sujet religieux, mais lorsque l'auteur, devenant le Dieu de ses personnages, soumet leur existence à ses lois divines.

Non pas qu'il leur impose sa croyance et conforme leur volonté à son idéal religieux. Il les laisse agir comme les hommes agissent librement dans le monde, mais il fait comporter à leurs actions et à leurs passions la signification et les conséquences, d'ailleurs très diverses et d'apparence parfois contradictoire, qu'implique l'ordre auquel sa foi lui apprend que le monde est soumis.

Tel est le caractère du théâtre de Claudel, dramaturge catholique, et la forme symbolique qui revêt le spiritualisme chrétien.

Comme Dieu est invisible au monde, ne se manifestant que par l'ordre qu'il y fait régner ou le désordre qu'il y tolère, et les hommes, agissant librement, peuvent l'ignorer et le méconnaître; de même, la loi chrétienne préside à l'action du drame claudélien. Elle est la pensée directrice, le « verbum » de la création dramatique, l'idée qui groupe en un tout cohérent les éléments multiples de l'existence et par là leur donne leur signification.

Le symbole spirituel se superpose, visible ou invisible selon l'intelligence de chacun, à la représentation concrète du monde n'altérant pas l'image de la vie mais restituant au contraire celle-ci dans sa réalité qui n'est pas seulement concrète mais aussi spirituelle.

Tels ces tableaux des anciens maîtres qui, au-dessus d'une scène terreste, montrent dans le ciel leur correspondance mystique.

Fixant sur la toile une portion de l'espace, un instant de la durée, le peintre évoque d'un côté la magnificence de la création, le mouvement de la vie humaine; et au-dessus l'assemblée divine, lumineuse mais semblant incorporelle, se tient en dehors de toute condition de temps et de lieu, ni en avant ni en arrière de la scène terrestre, mais ailleurs et comme dans l'esprit du spectateur.

Ni absolument nécessaire ni encore moins superflue, l'évocation céleste a sa place dans la composition picturale, mettant même en valeur la scène terrestre par le contraste de son relief avec l'image quasi immatérielle de l'assemblée divine.

Ce qui dans l'art de la peinture est d'un intérêt surtout sensible, est en manière dramatique d'ordre exclusivement spirituel.

Le symbole claudélien, pour être moins explicite que celui de la Dispute du Saint-Sacrement ou de l'Enterrement du Comte d'Orgaz, n'en est pas moins évident : à l'action

représentée se superpose son sens mystique, la raison surnaturelle des événements, la signification spirituelle des passions.

Le drame humain reçoit ainsi son explication — explication non arbitraire ni témérairement fondée sur la raison, mais dégagée de la vie elle-même à la lumière de la révélation.

* * *

Dramaturge, Claudel n'est pas théologien ni moraliste mais homme.

Constatant autour de lui, éprouvant en lui-même la puissance des passions, la précarité du bonheur, la contradiction de nos désirs, la faiblesse de notre sagesse, la vanité de nos efforts, il veut comprendre la raison de ces déceptions, avoir la justification de ces souffrances, et c'est en recréant la vie qu'il espère en déceler le secret. C'est ainsi que poëte il devient dramaturge.

Son but n'est pas d'exposer encore une fois la forme des passions. Derrière le comment il cherche le pourquoi. L'art pour lui n'est pas un vain jeu, mais une activité nécessaire, répondant à un besoin spirituel de compréhension et d'apaisement.

Pour restituer l'existence, Claudel l'observe, et aucune forme de vie ne lui est indifférente. Loin de mépriser les apparences sensibles, il attache la plus grande importance à la réalité concrète du monde, toute chose ayant à ses yeux « ceci de sacré qu'elle existe ».

Mais l'observation et l'analyse, considérant l'objet ou l'acte en lui-même, ne donnent de l'un et de l'autre qu'une connaissance incomplète, car la partie n'existe qu'en fonction du tout, chaque chose créée n'a de signification que par la place qui lui est assignée dans le monde.

Pour comprendre la vie, il faut saisir le rapport qui existe entre ses éléments, la loi qui les unit, pour en donner une représentation réelle, recomposer ces éléments selon le même rapport.

Le christianisme donne à Claudel la loi de notre existence.

Dramaturge, il adopte cette loi comme l'hypothèse qui, après l'analyse, va lui permettre de refaire la synthèse de la vie.

Le théâtre claudélien prend ainsi le caractère d'une expérience — expérience vitale de laquelle nous attendons avec lui l'éclaircissement du drame.

La foi chrétienne donne bien la raison de ce drame. Mais la loi qu'elle révèle est générale : l'expérience dramatique consiste pour Claudel à appliquer cette loi générale aux divers moments dramatiques de notre vie pour découvrir la raison particulière de telles passions, telles contradictions, telles souffrances.

Si la loi est vraie, l'œuvre formera un tout cohérent où chaque question posée aura sa réponse.

La réalité de la représentation de l'existence et la lumière qu'elle projettera sur notre nature témoignera en même temps de la vérité de la révélation chrétienne.

Claudel, en tant qu'homme, ne met pas en doute la vérité de cette révélation ; mais, comme Pascal demande à sa raison de lui confirmer la nécessité de croire, Claudel dramaturge demande ce témoignage à la vie elle-même.

Est-il vrai que l'homme ne puisse goûter un bonheur durable sur la terre ? Que son œuvre soit précaire, ses biens illusoires ? L'amour décevant et impuissant à assouvir la faim du cœur ?

Claudel n'est pas un homme à tenter l'expérience à la légère. Il entend tirer la question au clair, et pour ne pas éluder ce qu'il y a précisément de plus obscur et de plus angoissant dans le problème de la vie, — cette contradiction entre nos désirs humains et notre vocation spirituelle, — il considère l'homme dans l'excès de ses passions et prend de même la foi catholique dans son caractère le plus absolu.

Celle-ci est formelle : l'homme a bien été créé pour le bonheur, mais ce bonheur lui est réservé pour l'éternité et il n'est plus en droit d'y compter ici-bas ; toute joie a sa cause dans l'amour, mais nul amour n'est décevant que celui que

l'on a pour Dieu, ou en son nom pour la créature; l'homme est redevable de tout à Dieu et il n'est aucun bien dont il ne doive accepter le sacrifice avec soumission.

Cette dure loi, Claudel l'accepte et l'impose aux héros de ses drames avec une rigueur que ne tempère aucune miséricorde. Car dramaturge, nous l'avons dit, il n'est pas théologien, et son dessein n'est pas, sur la scène, d'examiner dans quelle mesure les hommes sont astreints à observer les commandements pour assurer leur salut; il ne juge pas ni ne propose d'exemple.

Laissant, avec une impartialité objective, la liberté humaine lutter contre la Grâce de Dieu, il dresse l'une contre l'autre, dans toute leur violence, les deux forces antagonistes, montrant ce qu'il y a de légitime, au moins en apparence, dans la volonté des hommes, de souverain dans celle de Dieu.

D'un côté l'activité libre de l'humanité, plus ou moins consciente de sa destinée spirituelle, s'efforçant vers un bien réel ou illusoire, résistant à ses passions ou se laissant guider par elles. De l'autre côté la Grâce de Dieu, se manifestant par la succession providentielle — c'est-à-dire le plus souvent douloureuse pour l'homme — des événements, s'incarnant parfois dans tels personnages, apparaissant sous la forme d'un ange, combattant dans les âmes la tentation du mal, les sauvant malgré elles ou les laissant vaincues par leurs désirs mortels.

Dans son essence unique, le drame revêt sur la scène claudélienne les formes multiples qu'il prend dans la réalité de la vie : drame de la volonté, drame de l'intelligence, drame politique et social, drame de la foi, drame enfin le plus douloureux pour le cœur et le plus révoltant pour la raison, celui de l'amour où Dieu semble combattre en l'homme sa propre image.

Éclairant les problèmes les plus obscurs par la lumière de la foi, considérant toutes les choses de l'existence en raison de la destinée surnaturelle de l'humanité, Claudel comprend dans son essence, et non seulement dans son mécanisme appa-

rent, la vie du cœur et celle de l'âme ; s'attachant, autant qu'à leur forme sensible, à la nature spirituelle des passions, il en découvre le sens et apprend de ses héros eux-mêmes la raison de leurs épreuves et la nécessité de leurs souffrances.

Il obtient ainsi de Tête d'Or mourant l'aveu de son orgueil impuissant ; il fait confesser à Mésa et à Orian la faiblesse de leur volonté et de leur certitude.

Il écoute enfin Prouhèze, crucifiée sur son rocher ardent, révéler le secret de la passion de l'amour. Nous comprenons enfin pourquoi Titus a dû renvoyer Bérénice. Claudel nous donne la composition du philtre qui, avec l'amour, avait imposé à Yseult et Tristan la nécessité de mourir.

Le drame est accompli.

La conclusion de l'enquête anxieusement poursuivie par Claudel sur le sens de nos passions et la raison de nos souffrances est apportée, dans une note infiniment pathétique et sereine à la fois, par une œuvre souveraine qui couronne l'édifice et clôt le cycle du drame claudélien.

Le Soulier de satin embrassant la vie sous ses aspects multiples est une synthèse de notre existence où chacun des éléments dont celle-ci se compose est restitué dans son importance relative.

Tout ce qui est essentiel dans la vie y est exprimé avec une gravité presque sacrée, tandis que les formes contingentes de l'existence, les activités illusoires, y sont traitées dans le caractère léger et même burlesque qu'elles ont en fait au regard de notre destinée.

De ce tableau complexe d'un monde agité de mille passions et intérêts divers émerge, comme l'élément essentiel de notre humanité, la vie héroïque du cœur.

Aussi bien l'amour, activité propre de l'âme, est-il la réalité même de la vie qui nous est proposée ; et, soit que dans sa dépravation égoïste ou son égarement il ne trouve ici-bas que des joies précaires, soit que dans son abnégation et son exaltation la plus pure il se heurte encore à la vie et soit en quelque sorte bafoué par elle, le problème que pose l'amour est le drame propre de l'humanité spirituelle.

Et si le théâtre, tant de fois, a porté sur la scène la passion essentielle sans en éclaircir le mystère, c'est qu'il en a méconnu la véritable nature.

Claudel, dramaturge catholique, le restitue dans son essence surnaturelle.

Dans les souffrances du cœur il découvre la passion de l'âme, l'appel irrésistible vers Dieu de ce qu'il y a en nous d'immortel.

Suscité en nous par la créature — et c'est pourquoi, dans le théâtre claudélien, la femme apparaît auprès de l'homme comme une image de la Grâce — l'amour a toujours en Dieu sa cause et sa fin. Qu'il nous donne ici-bas les prémices du véritable bonheur ou que, se refusant dans la créature, il nous rejette dans les bras de Dieu, il est toujours pour l'âme l'activité salutaire. Déçu dans son espoir immédiat de bonheur, il peut être douloureux, il n'est pas vain. Le feu divin peut consumer ce qu'il y a en nous de mortel, il ne porte pas atteinte à la vie.

Conclusion cruelle du drame si elle confirme la fatalité de la souffrance — non plus cruelle cependant que l'existence elle-même dont le drame est la représentation réelle et non une image illusoire.

Inhumain parce qu'il ne se refuse pas à considérer ce que notre destinée nous propose de surhumain, le théâtre claudélien est par là même véritablement humain.

Et si, regardant la douleur en face, il ose en imposer à son monde théâtral la terrible réalité, c'est qu'il ne prive pas non plus ce monde de la présence secourable de Dieu, de la parole de salut qui de cette souffrance même fait naître l'espérance.

Aussi bien n'est-ce pas aux heureux et aux forts de ce monde que Claudel fait proclamer la raison de vivre, la volonté d'agir, l'espoir du bonheur, mais c'est de nos erreurs mêmes qu'il fait naître la lumière, de notre faiblesse la confiance, de nos passions douloureuses l'attente de la paix.

PAUL RESAL.

LES ŒUVRES

Claudel et les Anciens

Toute grande époque littéraire se caractérise volontiers par un certain génie de la traduction, surtout de la traduction classique. Chapmann, Perrot d'Ablancourt, Pope, Mme Dacier, Dugas-Monbel, tant d'autres, sont des noms inséparables d'une conception originale et de l'antiquité et de l'art. S'il fallait à cet égard une preuve du génie claudélien, on la trouverait dans la façon extraordinaire dont il a rendu et senti la poésie ancienne, dans les jours inattendus qu'il a ouverts sur cette immense culture païenne, si dissemblable, dans ses hauteurs, de ce que le mot de paganisme évoque pour la plupart de nos contemporains.

Quand il est arrivé à l'âge d'homme, il s'est trouvé en face des momies vernissées de Leconte de Lisle. Elles étaient toutes neuves et brillaient avec violence. Mais on aurait pu encore ajouter des oripeaux à leur parure et des couleurs à leur fard. De cette putréfaction dorée Claudel a fait des êtres frémissants, il les a restitués à la vie des passions et de l'esprit.

La traduction claudélienne est une résurrection.

Cette métamorphose s'opère chez lui à la faveur d'un double mouvement, l'un technique et littéraire, l'autre intellectuel et moral.

On sait le goût de Claudel pour les traductions juxtalinéaires. Elles sont épaisses et solides, elles comportent de la sauvagerie et de la nécessité ; elles satisfont à la fois son esprit de justesse et sa frénésie de concret. Il s'apparente un peu en ceci à Chateaubriand, qui écrivait en

tête de sa traduction de *Milton* : « C'est une traduction littérale dans toute la force du terme, une traduction qu'un enfant et un poète pourront suivre sur le texte, ligne à ligne, mot à mot, comme un dictionnaire ouvert sous leurs yeux. » Il visait ainsi à conserver au texte sa précision, son originalité, son énergie.

Mais le procédé, entre les mains de Chateaubriand, est resté un peu terne, et Lamennais, qui l'a hérité de lui, nous a donné un *Dante* plus obscur par endroits que l'original. Leconte de Lisle enfin le conduit dans une impasse aveuglante et glacée.

Ce qui a permis à Claudel d'en sortir, c'est d'abord son génie verbal, le plus abondant, le plus puissant, le plus imprévu que nous ayons eu en France depuis Victor Hugo, mais c'est surtout son attitude intime en face des anciens.

Au lieu d'accentuer, du dehors, comme Leconte de Lisle, les traits qui nous séparent d'eux, il noue avec leur idéal une fraternité religieuse, qui lui permet de trouver dans Eschyle un mystérieux pressentiment du christianisme, dans l'Athéna eschylienne une sorte de préfigure de l'Immaculée Conception, dans son Apollon une ressemblance avec l'Ange gardien. Virgile est pour lui « le *prophète de Rome*, le plus grand génie que l'humanité ait jamais produit, inspiré d'un souffle vraiment divin ».

En faisant ainsi du christianisme l'épanouissement de la plus noble pensée gréco-romaine, il rejoint cette pensée dans son cœur même et en retrouve les avenues secrètes. De proche en proche, l'émotion vitale se transmet, une chaleur imprévue anime l'antiquité claudélienne, qui vient se replacer au niveau de nos préoccupations d'aujourd'hui.

Il en résulte chez Claudel — comme chez Dante où le parallélisme biblico-païen constitue la base même de sa Comédie — une revivification qui va très loin, jusqu'à la marquetterie d'Horace et au royaume de la sonorité pure. De là une multitude de manifestations, ses traductions

d'*Eschyle*, mille traits épars çà et là dans sa prose et dans ses versets, enfin ce chef-d'œuvre qui, dans l'univers claudélien où la nébuleuse côtoie le soleil, occupe une place toute de lumière : *Protée*. Claudel y est devenu lui-même ancien, à la manière de Shakespeare ou de Laforgue.

S'il faut juger d'un talent par sa moyenne et d'un génie par ses sommets, nous avons là — dans la région de la fantaisie et de l'humour — un des sommets de l'œuvre claudélienne, précieux entre tous, parce qu'il constitue une *réalisation parfaite*, — argument irréfutable, le seul au fond qui vaille d'être retenu, car en matière de poésie, théories et discussions n'ont, à mon gré, qu'une valeur bien mince.

RENÉ JOHANNET.

Profondeurs de « L'Otage »

Je ne puis ici regarder la vaste œuvre claudélienne qu'à travers les ouvertures qui me sont personnelles, par lesquelles la lumière en est venue à moi.

C'était à une époque déjà lointaine. Nul espoir de création littéraire neuve ne m'habitait, nulle pensée d'apport propre. J'étais pure réceptivité. Je traînais ces possibilités confuses, assez désespérées, que connaissent les très jeunes gens.

L'Otage avait paru, je crois, depuis quelques années quand je le vis jouer au Vieux-Colombier. J'en fus écrasé et soulevé à la fois. Je voudrais retrouver la brûlure, la lumière, le poids et les hiérarchies internes de l'émotion dont je fus frappé là.

Cette gaîté atroce de Toussaint Turelure, je n'avais rien lu d'aussi fort encore, ni, je crois, n'ai rien lu depuis. Je n'y sentais pas une force quelconque, née d'un art chercheur et d'un métier parfait. Mais au contraire l'extrême puissance avec laquelle la vérité de l'individu Turelure, celle de sa classe économique, de sa race, de son époque, me heurtait comme un coup de poing. Un immense contenu moral éclatait à chacun de ses mots. Le puissant don de synthèse et de plénitude qui le comprimait et lui donnait force offrait à mes yeux le plus riche concentré d'histoire, logé en un cœur individuel.

Une pensée politique d'une abstraction absurde, un

sens des intérêts généraux infiniment léger (ce qui marquait son groupe social), mais celui de ses intérêts particuliers fort savant et soutenu de manœuvres lucides, le vernis Rousseauiste de cette époque hideuse, un relent de démocratie goguenarde conservé dans les grandeurs, une canaillerie bonhomme de cabaret rural, une gaîté de bistro soigneusement gardée, posée à plat sur son cœur stérile : tel était l'homme.

Mais en arrière de lui, plus haut que lui, le dominant comme un fanal, le puissant éclat de rire dont le dramaturge riait pour lui illuminait le personnage comme une torche éclaire un meurtre. Le sens de ce rire se creusait lentement devant moi.

Cette vie purement naturelle de Turelure (au sens où nature est bataille d'instincts), cette structure carnassière de bête de proie aux pattes basses, reine sur son terrain de chasse, elle triomphait de toutes les vies antagonistes plus mal armées, alourdies de spiritualité. Les plus copieuses mangeoires et les plus belles femelles, la bête conquérait tout. Et, ce qui rendait le drame plus terrifiant encore, il n'existait à cette date aucune des autres pièces de la trilogie : *le Pain dur*, *le Père humilié*. Pièce unique et inique, *l'Otage* gardait son sens féroce, son sens total. Le rire de Turelure disait cette plénitude du triomphe. Au moins sur terre, il vainquait Dieu.

C'était un atroce et profond rire.

Quelque quinze années plus tard, lisant dans la *Correspondance avec Jacques Rivière* : « Dès qu'un homme est possédé de la haine de Dieu, il ne peut plus s'empêcher de rire », j'éprouvai comme une grande joie de consolation. Pour ces hommes-là, croire à quelque idéal qui pointerait sur l'horizontale boue terrestre, c'est un ridicule que châtie leur rire. Devant les mèches qui fument encore, de gais sarcasmes leur secouent le ventre.

Cet étrange rire plonge en des creux très profonds. Il dépasse le terrestre. Ses éclats peuplent les cavernes noires qui se devinent derrière et après la vie. Il nous offre les premières perspectives de la psychologie satanique. C'est ce rire dont riait Turelure, ou dont Claudel riait pour lui.

Mais la peinture de cette âme sans Dieu n'eût pas été aussi étreignante, si je n'en avais senti monter une étonnante leçon.

Tout ce magma de poussées mentales — individuelles et sociales —, qui constituait Turelure, composait aussi, avec des variantes, toutes les autres âmes. Elles formaient l'inévitable et naturel soubassement de leur vie morale. On ne s'en évadait pas. Un dépôt massif et enchevêtré de déterminismes psychologiques, voilà ce que la frêle liberté manipulait de ses doigts fins. *L'Otage* ne faisait que laisser jouer leur implacable jeu à ces mécanismes de l'humanité terrestre. Toutes les lois : celles des corps, celles de la sensibilité et des instincts, celles de la vie économique et sociale, gouvernaient leur part du royaume humain. Elles aussi étaient lois de Dieu.

Il me semblait ainsi comprendre, en ses intentions et ses prolongements, la grande scène entre Coûfontaine et le Pape. Accablé du double épuisement qu'est sa fatigue et sa vieillesse, mêlant l'inflexibilité et les balbutiements, le Pontife septuagénaire s'endormait parmi de douces plaintes confuses, menu et le menton baissé. « Pourquoi me persécutez-vous, mes frères Évêques... » Et Coûfontaine : « Seigneur Dieu, si toutefois vous existez, je vous apporte cet innocent qui s'endort entre vos bras... »

En la personne de son Vicaire, Dieu se soumettait à cette décrépitude. Les grands dogmatismes catholiques

et la faiblesse sénile chantaient ensemble dans cette cantilène du sommeil papal.

Grave et merveilleuse fidélité aux lois psychologiques ! Elle m'invitait à chercher dans le même sens, mais ailleurs, cette fois, et plus hardiment encore, au cœur même de la vie en Dieu, vers les aspects les plus inquiétants et les plus tragiques de ces appels divins que sont les vocations.

Sygne ne s'est-elle point trompée ? Badilon voyait-il juste ? L'extrême de l'offrande était-il bien l'extrême de l'exigence ? De quoi se composait au juste ce déconcertant héroïsme ? Et cette caricature du septième Sacrement, qui donc, au fond, la leur demandait ?

Ce qui parle à Sygne, ici, déguisé en ange de lumière et de douleur, n'est-ce pas le vieux démon du romanesque et des aventures, « l'appât des choses fortes et inouïes » auquel les Coûfontaine se sentent héréditairement exposés ? Toute cette histoire incroyable d'enlèvement du Pape, dont Sygne et Badilon se bouleversent si facilement, devant son invraisemblance historique, comme la critique avait beau jeu ! Mais il me semblait que nous étions peut-être conviés, par cette invraisemblance même, à découvrir l'aspect irréel et comme lunaire, dont se marquent les faux devoirs. Que vaut ce triomphe des générosités apparentes ? Les vrais devoirs, fondés en raison, ne comportent-ils pas finalement, eux aussi, des doses au moins égales de générosité véritable ?

Moins sûr, bien entendu, de cette partie de mon interprétation (que le rôle de Badilon ne soutenait pas), je ne pouvais pas toutefois n'y point voir quel jour elle jetait sur ces relations de Dieu et de l'âme, que gouverne « l'esprit propre », plus que l'esprit de Dieu. Il y faut

donc comprendre les multiples jeux du moi humain, les illusions, les faux appels, tous les ratés de la sainteté dont il n'est aucun traité de direction qui ne se préoccupe méticuleusement. Toutes ces régions privilégiées, du contact entre l'homme et Dieu, les lois du relatif les menacent aussi, qui oppriment le reste de l'homme. Pour soulever ces poids terrestres, que ne faut-il pas aux âmes? quel prodige de force, de prudence et d'humilité !

Mais n'était-ce pas là une autre preuve de cet étrange et effrayant respect de Dieu pour la libre œuvre humaine? Même ces royaumes du monde mental qui tiennent à Dieu de plus près restent néanmoins soumis aux lois psychologiques et aux causes secondes, aux mouvements autonomes des âmes, à leur noblesse, à leur danger, aux périls des fausses lumières ! Nous gouvernons nos possessions à nos propres risques, et la grâce ne contraint jamais.

Mais jamais non plus la miséricorde ne manque. Ces autonomies humaines, même aberrantes, pour peu que quelque charité s'y joigne, s'intègrent en fin de compte dans le vaste amour divin. Au bout de ce maladroit Calvaire que fut sa vie, lors des suprêmes secondes, Sygne étend ses bras en croix au-dessus de sa tête et le salut descend sur ses tout derniers râles. L'erreur qu'il y eut en elle et la part de générosité dont elle s'accompagna s'absorbent finalement dans la même miséricorde.

Tel m'apparut alors, en son terrible relief, le réalisme claudélien. Très différent de la peinture pure et simple de la vie et de ses apparences (quelle vanité que la peinture !...), il étreignait ensemble les lois du temps et leur sens divin. Il offrait des présentations tellement neuves en littérature, qu'elles semblaient montrer ce réel et le créer à la fois.

*
* *

J'étais à cette date fort préoccupé de philosophie leibnitzienne et de sa notion d'une harmonie entre mécanisme et finalité. Cet accord que Leibnitz concevait par référence au Cartésianisme et à propos des sciences de la nature, l'étendre aux sciences humaines me semblait à ce moment la préoccupation centrale d'une philosophie religieuse. Conserver avec ses lois propres le profond détail positif et l'enclore dans du transcendant, le montrer orienté, instrumental, moyen pour des fins divines, je voyais, à ma stupeur, réalisée pour la première fois dans une œuvre d'art cette réussite capitale.

J. Malègue.

« L'Annonce »

C'est un fait d'une haute signification symbolique que l'œuvre qui a fait connaître le nom de Paul Claudel dans de larges cercles en dehors de son pays porte le titre *L'Annonce faite à Marie*. Le salut de l'Ange qui est le sujet de ce poème — suite de l'Annonce du Christ qu'il est venu apporter — est le Credo de l'Église. L'œuvre du grand poète de l'Occident se distingue de toutes les productions contemporaines, et même de ces derniers siècles, en ceci qu'elle n'est pas inspirée seulement par une vague pensée religieuse chrétienne, mais est de part en part traversée par le dogme. Qui annonce le Christ parle toujours à l'humanité entière. La gloire et l'amour que l'œuvre de Paul Claudel a suscitée chez tous les peuples chrétiens n'est que la réponse à l'universalité de cette vocation.

Dans *L'Annonce faite à Marie* la création entière est unie à Dieu dans un mystère profond. Mais ce n'est pas le mystère du Créateur et de la créature qui est ici au premier plan : la première phrase du Credo y est en quelque sorte déjà complètement éclipsée par la seconde. C'est la créature rédimée que nous regardons en face, c'est « l'alouette de la terre chrétienne » dont nous percevons les cris de joie.

« Loue ton Dieu, terre bénite, dans les larmes et l'obscurité », dit Pierre de Craon dans cette heure du matin

pleine de pressentiments où il respire avec Violaine l'odeur de la pluie tombée qui « a fait du bien à tout le monde ». Ici résonne pleinement, dès les premières pages, comme un appel solennel, liturgique, le ton dogmatique fondamental qui est celui de tout le poëme : Il ne s'agit pas dans ce drame d'une lutte tragique ou de la fin d'un héros, il s'agit — et c'est ici la ligne qui sépare le drame chrétien de la tragédie proprement dite — il s'agit du renouvellement de la vie dans la mort elle-même : le mystère qui unit à Dieu toute la création est la Croix, cette croix dont il sera dit dans le poëme qu'elle est « le centre et l'ombilic de la terre, le milieu de l'humanité en qui tout tient ensemble ». La pluie « qui fait du bien à tout le monde », cette louange de la terre dans les larmes et l'obscurité est le prélude saisissant de la Rédemption, son prologue symbolique dans la nature.

« La terre tient au ciel, le corps tient à l'esprit, toutes les choses qu'il a créées communiquent, toutes à la fois sont nécessaires l'une à l'autre. »

De la terre « bénite » le motif s'élève jusqu'à la montagne sainte, Monsanvierge, où habitent les femmes consacrées à Dieu « qui sont elles-mêmes hosties ». Car « le mâle est prêtre mais il n'est pas défendu à la femme d'être victime ». La création tout entière est comprise dans la rédemption par le Christ, mais c'est par celle qui prononça le *Fiat* pour toute la création que la Rédemption put être réalisée.

D'un coup d'aile léger mais puissant, le poëme se meut sans relâche autour de ce *Fiat mihi* d'où chaque figure du drame reçoit, dans une merveilleuse unité, sa position et son sens. C'est Anne Vercors, le Père, dont n'est issue aucune descendance masculine, mais seulement des filles,

« rien que cette chose en nous qui donne et qui est donnée ».

Le dernier d'une noble race représente ici la situation dernière du monde, sa situation devant Dieu. Mais sa femme qui, comme autrefois pour son mariage, lui donne maintenant son oui pour la séparation, pour le saint pèlerinage à Jérusalem, c'est aussi pour lui, c'est aussi pour l'homme qu'elle prononce, par le oui, le *Fiat mihi*.

En lui-même, le vieux couple n'est, aussi, qu'un prologue, non plus dans la nature mais dans l'histoire — Anne Vercors et sa femme jouent le rôle de saint Joachim et de sainte Anne : c'est par le sort de leur fille Violaine que s'accomplit la répétition décisive du drame de la Rédemption. Car la Rédemption est bien accomplie pour tous les temps, mais l'Église nous enseigne qu'elle se renouvelle chaque jour dans la sainte messe. Les moniales de Monsanvierge sont là, elles-mêmes hosties. Mais Violaine fiancée va au-devant de Jacques dans la dalmatique de Monsanvierge : le Fiat de Marie ne signifiait pas seulement le oui à l'incarnation de Dieu, mais aussi le oui à la Croix. Violaine qui n'est que cela « qui se donne et qui est donné » fut attaquée par l'épouvantable maladie de la lèpre qu'elle contracta par pure bonté — son baiser miséricordieux ayant apporté au malade guérison et réconciliation. Dans la grande scène décisive entre elle et son fiancé se décide l'attitude du monde envers la croix. A eux seuls ni Jacques Hury, l'homme qui en même temps que sa fiancée écarte de lui la croix, ni Pierre de Craon ne représentent à proprement parler la déchéance du monde. De même que c'est par le Fiat de la femme que la Rédemption put se réaliser, de même c'est par sa défection que vint la chute — c'est dans la sphère religieuse que l'humanité perpétra la plus profonde apostasie. La maladie de Violaine est en relation avec le péché originel — « O Violaine, ô femme par qui vint la tentation », dit Pierre de Craon — mais elle est

aussi en relation avec le péché actuel, et celle qui représente vraiment la chute c'est la sœur de Violaine, la noire Mara, qui ne se donne pas et qui n'est pas donnée mais qui est

« aveugle, ne lâchant pas prise, comme une chose sourde et qui n'entend pas ».

Dans la mort de la petite fille de Mara apparaît le fruit irrécusable de cette attitude. Là où il n'y a plus abandon à Dieu et là où les liens indissolubles qui unissent la vie éternelle et la vie terrestre doivent néanmoins être dissous, là la mort doit apparaître.

Ceci n'est pas vrai seulement pour les êtres individuels : la profonde connexion qui existe entre toutes choses a aussi des effets négatifs. A chaque page du drame on retrouve l'atmosphère apocalyptique de notre propre époque, mais transposée dans le Moyen-Age finissant, période presque aussi troublée et chaotique que la nôtre.

« Tout entre en lutte et en mouvement
N'étant plus maintenu par le poids supérieur. »

Ce poids supérieur entre en jeu par la résurrection de l'enfant mort de Mara. La lépreuse Violaine, ce vase de sacrifice « rompu tout entier », devient l'instrument de ce miracle après qu'elle a restitué à Dieu le Fiat de toute sa vie. Nous touchons ici le plus profond mystère de la femme, le mystère de la naissance, le mystère sacerdotal de la transsubstantiation : les yeux que l'enfant à son réveil ouvre à une nouvelle vie ne sont plus les yeux noirs de sa mère Mara mais les yeux clairs de Violaine — l'âme de l'enfant est transformée : le miracle de sa nouvelle naissance se produit à la sainte nuit de Noël.

De la transformation de l'âme suit celle du monde. Simple restauration des rapports naturels existant entre toutes choses : dans la même nuit de Noël où Violaine

peut dire à Mara : « Un petit enfant nous est né », se manifeste aussi la rénovation de l'ordre social. Le Roi, qui met un terme à l'état chaotique du pays, est conduit par sainte Jeanne à travers la forêt d'hiver pour se faire couronner : comme la Rédemption, ainsi toute rénovation, toute création propre a besoin du Fiat féminin. Prononcé par la femme au nom de l'humanité, ce Fiat signifie la grande présupposition (1) de la puissance créatrice de Dieu, en même temps que le sein maternel, ouvert, de toutes choses.

Ici tombe une lumière au milieu de la détresse de nos sombres jours actuels. Seul ce poëme, tout entier enraciné dans l'éternité, se montre à la mesure de notre temps. Plus qu'aucune autre, la détresse de notre époque ne peut être surmontée que par une renaissance religieuse. C'est l'effroyable mais, si on la comprend jusqu'au fond, infiniment consolante signification de notre temps qu'il se trouve obligé de conduire l'humanité dans des situations et complications toujours plus périlleuses — au-devant de cette re-connaissance. Ce n'est que quand les cloches de la montagne résonneront de nouveau sur le monde qu'il sera vraiment sauvé.

Seulement, la grande cloche de la montagne sainte Monsanvierge, qui dans le poëme de Claudel annonce ce salut, ne résonne qu'après que s'est fait entendre la sonnette fêlée des moniales. La vérité chrétienne, que ce poëme confesse sur toute la ligne, se manifeste également en ceci que le salut de la communauté, le salut général des peuples n'est pas attendu de grandes décisions générales, mais réside lui aussi dans la décision des âmes individuelles — le *Fiat mihi* qui nous a sauvés n'a été pro-

(1) En allemand *Voraussetzung* = condition fondamentale, postulat. (Note du traducteur.)

noncé que par Une seule, mais elle l'a prononcé pour tous. L'œuvre de Paul Claudel atteste la force infinie du sacrifice caché. Dans ce témoignage réside l'immense signification de la poésie pour une époque qui, comme la nôtre, est depuis longtemps habituée à ne placer tout son espoir et son attente qu'en les résultats de son activité visible. Mais cette activité ne vient jamais qu'en deuxième ligne, en premier lieu il y a le Oui à la volonté de Dieu.

L'appel est parvenu à nos oreilles, la « voix de rose » de l'Ange nous a touchés. Comme la cloche de Monsanvierge qui sonne l'Angelus, ce poëme est lui-même la voix de l'Annonce, répercutant la vieille et sainte ambassade du Ciel aux enfants de la terre. « L'Ange du Seigneur a annoncé au monde la paix. » Le grand oui dont nous sommes redevables à l'œuvre de ce grand poëte ne saurait pas signifier seulement le oui à la création d'une merveilleuse œuvre d'art : s'il est prononcé du plus profond de l'être et avec un amour sans restriction, il signifie aussi le Fiat à la rénovation d'un monde, l'abandon à ce profond secret qui unit à Dieu et en Dieu toute la création. — La parole angélique « Paix sur la terre » n'est que le second membre de la phrase « Gloire à Dieu dans le ciel ».

Gertrude von Le Fort.
(Traduit de l'allemand par P. P.)

La « Cantate à trois voix »

Il y a toujours eu chez les poëtes, dans la mesure où ils se sentent obligés à la vérité, un besoin non seulement de donner au monde quelque œuvre de beauté, remplie de sens ou non, mais, comme l'a exprimé Gœthe, de trouver simplement le vrai.

On pourrait assez justement figurer toute l'histoire de la poésie humaine sous l'aspect d'une aventure dont cet ordre naturel serait le but. A mon avis, ce serait même la manière de s'y prendre la plus juste pour saisir l'Art dans son « unum necessarium ». Ainsi on aurait toujours présents à l'esprit le partage entre le travail conscient et la grâce ; une telle histoire serait une suite de drames émouvants et exaltants qui relateraient la lutte spirituelle et héroïque des poëtes dont le destin humain serait souvent expliqué par là.

Un poëte se distingue d'un autre, essentiellement dans la mesure où il se tient dans cette sphère de l'être spirituel, où il la voit, où il l'appréhende — il se distingue aussi par la manière dont il l'appréhende et dont il l'exprime.

Que l'on me pardonne ces phrases générales et esthétiques, mais il me serait difficile d'expliquer autrement à quel point de vue je me suis placé pour choisir parmi les œuvres de Claudel trois d'entre elles — et non pas les autres — qui me semblent mériter une admiration, un amour et un respect particuliers : ce sont des œuvres qui ne sont pas citées aussi souvent que beaucoup d'autres : la *Cantate à trois voix*, le magnifique recueil *Corona benignitatis anni Dei* et l'*Échange*, que l'on pourrait appeler,

à côté de la cantate lyrique à trois voix, cantate dramatique à quatre voix. Si je nomme ces trois œuvres — et je pourrais leur ajouter quelques Odes — et si je les mets à part des autres qui, quant à la grandeur du contenu et à l'intuition des choses naturelles et surnaturelles, sont parfois plus importantes, je le fais uniquement parce que dans chacune d'elles, l'élaboration du contenu a atteint une perfection et une pureté pour ainsi dire classiques (cet adjectif pris dans un sens essentiellement différent du sens du XVII[e] siècle ; on devrait plutôt penser à Eschyle, Virgile, Dante et Shakespeare pour en réaliser le sens).

Ce mystère de la perfection est le plus grand mystère que puisse exprimer l'Art comme tel ; c'est là aussi que réside son humilité. — Et ce que révèle ce mystère, si ce n'est pas la plus profonde vérité que possède l'homme, c'est en tous cas la plus profonde signification que l'Art doive avoir par son « être ».

Mais ici, quoique je désire vivement continuer à parler de perfection, de totalité, de nature et de poésie, je veux simplement raconter à quelle occasion la *Cantate à trois voix* s'est épanouie pour moi en tant qu'œuvre. Cette occasion, à mon avis remarquable, me semble être en outre dans la vie de la *Cantate* un point de départ historique.

J'avais depuis longtemps considéré la *Cantate à trois voix* comme un poëme classique, mais je n'avais vu que l'ombre de sa beauté jusqu'à cette nuit où Max Scheler, parmi quelques amis, saisit « ex improviso » un livre de poëmes et nous en lut quelques-uns à haute voix.

Il arrive souvent que des hommes qui sont grands par leur génie ou par leur personnalité ont, à côté, des dons cachés dont la beauté et la richesse suffiraient à conférer contenu et distinction à la vie entière d'un autre homme.

Max Scheler dont le nom évoque aussitôt la qualité de philosophe et dont notre conscience connaît toute l'importance à cet égard, Max Scheler lisait, et les mots ne peuvent exprimer la manière dont il lisait des poëmes. Il existe un terme dans le langage des acteurs : créer : c'est ce qu'il faisait des poëmes. Et j'emploie ce mot créer dans un sens strict bien que je ne l'aime pas outre mesure, car on devrait le réserver, dans son sens absolu, à la création première ; mais on verra qu'il est nécessaire ici.

Je crois véritablement que depuis l'instant mystérieux où dans l'esprit du poëte un tel poëme a trouvé sa forme dans le verbe, jamais il ne s'est épanoui à la vie pleine d'une parole vivante et lumineuse comme à cette heure-là, dans la voix même de Scheler. Et c'est pourquoi je disais plus haut que cette lecture appartient maintenant à l'histoire de la *Cantate...* et c'est pourquoi je veux la relater ici. J'eusse aimé que le poëte entendît lui aussi son œuvre ce soir-là ; dans le désordre du monde actuel qui sépare toutes choses, où ici sont les affamés et là le blé superflu, où ici se trouve le créateur du Beau et là celui qui le partage, ici celui qui sait le nommer et là celui qui sait le recevoir, c'est bien la plus haute grâce pour chaque poëte — et ainsi en est-il de toute grâce — que son œuvre propre lui soit retournée, véritablement reproduite. On a en général oublié, à l'époque du nouvel alexandrinisme, que la poésie pour vivre a besoin de l'intermédiaire de celui qui la parle (du deuxième créateur), comme on sait à peine encore qu'un drame ne trouve pas sa vie réelle dans la lecture mais à la scène et que la lecture ne réunit autour de nous que des fantômes. Il nous faut ici aussi, comme toujours, un intermédiaire, et comme toujours, il est prévu que le supérieur dans ce monde a besoin d'être compris (au sens claudélien du mot) par l'inférieur.

Après avoir prononcé sur Laeta, Beata et Fausta quelques mots dont il ne m'est resté qu'un écho flamboyant de ce qu'est le bonheur humain, Max Scheler lut le premier trio de la *Cantate*. Il le lut en allemand. Il me faut à ce sujet ajouter quelque chose : la langue allemande a, par la musique, une parenté intérieure avec la poésie même, ce qui, dans la traduction, profite justement à ces poëmes qui n'existent qu'en tant que poésie pure.

Il n'est pas rare en allemand (comme par exemple dans la célèbre traduction de Shakespeare par Schlegel, qui pourtant n'était pas un grand poëte) que cette poésie étrangère entre parfaitement dans l'univers de la langue. Et nous avons de cette *Cantate* une traduction tellement authentique : Roman Woerner nous l'a donnée. Un philologue. Il est souvent arrivé, autrefois, que les philologues, au sens le plus vrai du mot, ont été chez nous les serviteurs des paroles étrangères, même s'il s'agissait des paroles augustes des poëtes et à cause de cela même — on peut penser aux frères Grimm, à Lieber, aujourd'hui encore à Rudolf Borchard et même à Hofmansthal qui sont aussi amoureux de la philologie —. Il me suffira de citer le début de la *Cantate* en allemand pour donner une idée de cet art de la traduction ; aussi bien le souvenir de cette nuit me le rappelle-t-il.

Das ist die Stunde, die Frühling und Sommer trennt
Die Zwischenstunde die sich nach keinem nennt
Zwischen Gestern und Heut', dämmernd eh der Tag sich erneut.

Les vers claudéliens de la *Cantate* ont cette sobriété ivre qui ne laisse pas oublier la proximité de la vie quotidienne, et ne renient jamais l'imminence de la Parole révélée ; ces vers qui vont comme un homme qui connaît sa propre et invisible mesure, son ordre propre et les lois intérieures de son rythme, ce pas cadencé qui semble

subitement suspendu par la rime, qui se fige en un vers et renaît sans cesse d'une source inépuisable de jeunesse.

Trois voix chantaient dans la lecture de Scheler. A la suite des voix de ces femmes dont chacune porte d'une manière différente des deux autres le nom du bonheur, vient chaque fois le Cantique. L'âme se détache seule du pas harmonieux des sœurs et vers le ciel de nuit, de cette nuit unique, en cette heure unique, elle s'élève pour la louange. Alors les rimes sont dépassées. Le poëme se rapproche du chœur grec ou de Pindare ; l'enthousiasme même dans le sens strict du ἐν θεῷ εἶναι devient expression et message.

Puis vient le chant de louange du Rhône :

> Qu'il est beau, le navire noir que le vent et cette brise même sur mon visage
> Amène tout droit en quelques instants du fond de la mer,
> Quand il laisse tomber son antenne, et tourne, et se couche sur le côté
> Qu'ils sont beaux les pieds de celui qui à travers l'immense plage de sable éblouissant,
> Se met en devoir d'atteindre la patrie,
> Les pieds de celui qui annonce la victoire.

Scheler lit, et la chambre rustique après les premières paroles ne semble que l'entrée du monde. Sans transition le parfum, et la force, et l'ivresse d'un grand paysage remplissent l'espace et les âmes. Le fleuve coule, le navire vogue, les jeunes filles contemplent, le messager de victoire court. Et soudain ce n'est plus le Rhône : pour obéir au poëte, brusquement, le symbole de toute virilité et de toute victoire se tient devant nous encore vêtu du costume du Rhône qui dans un saut puissant et combattif troue la montagne... et soudain c'est l'éternelle et vigoureuse classicité d'un paysage où l'on connaît à la fois l'antiquité gréco-romaine qui l'a construit et la présence

éternelle de l'héroïsme — tout cela illuminé par l'esprit de Scheler... le chemin triomphal de l'esprit humain à travers le temps acquiert une réalité presque saisissable et, si ce n'est pas trop banal à dire, un reflet de l'histoire des grandes conceptions nous est ici donné.

Une promesse tenue ! tout ce qui est prêt à se sacrifier dans la sécurité de la foi, tout cela rayonne comme le ciel nocturne sur ce Rhône. Et tout cela va, revient comme les vagues de la mer, foudroie, caresse, modèle, polit, effraye, éclate, enchante... à travers cette chose ineffable, de tous les dons de Dieu aux hommes les plus précieux et le plus miraculeux, si négligemment reçu et si misérablement employé, ce don qui contient toutes les sciences, qui est le trésor de toute sagesse, le fleuve et le chemin de la béatitude, à qui il est permis de toucher le bas de la tunique de Dieu et sa vérité, sceau de l'amour et soupir de l'espoir... enfin : la parole humaine.

Ah ! tout ce qui chante la louange du Créateur, c'est aussi secrètement et sûrement pour la joie de Dieu, une louange de la parole !

Mais comment peut-on véritablement parler à un homme de paroles qu'il n'a pas entendues ? Nous, les hommes, nous sommes les êtres de la présence et de l'instant, et l'heure qui sépare le printemps et l'été est aussi la parabole de notre essence.

Ce ne fut pas la seule chose que Scheler lut cette nuit-là. Il lut aussi Novalis, et ce fut presque effrayant d'entendre de quelle manière inexorable il donnait le Chant des Morts, ce poëme étrange, grand mais malsain, né, semble-t-il, du plaisir des sens ; à cause de cela même c'était un regard sur l'intimité du poëte, regard sans indulgence qui châtiait son subjectivisme inconscient.

Il lut également Walt Whitman, comme si ce dernier eût été un monstre... et pourtant un homme. Il martelait

dans le vers — qui est parent de loin du vers claudélien — les espaces énormes, les villes géantes, les masses des hommes et les institutions gigantesques d'une Amérique jeune. Je m'étonne d'avoir à dire « monstre »... car dans un tel panthéisme où Dieu est rabaissé blasphématoirement dans le monde, un tel esprit humain apparaît comme un animal qui aurait le pouvoir d'extérioriser un univers propre.

Mais tout cela n'appartient plus à notre sujet. Ce fut par une nuit d'été à Starnberg, dans le pays bavarois en 1924, et cette nuit, qui fut inoubliable grâce à Claudel dont la grandeur apparut dans sa plénitude en cette heure fugitive, le fut aussi par son sens intérieur. Il est vrai que Scheler ne lisait pas la *Cantate* pour la première fois, mais jamais sans doute, avant ou après, il ne la lut comme en cette nuit où lui-même était porté sur la vague du destin. Quelles images traversèrent son âme pendant sa lecture? Que vit-il? Sous quelle lumière vit-il, cette nuit-là, sa vie que nous comprenions, nous, avec douleur? Mais que pouvons-nous savoir, nous autres hommes?

C'est un honneur d'accepter un poëte et de reconnaître sa grandeur, et, en ces temps où il n'est pas si facile de rendre un juste hommage à mon pays, je suis d'autant plus heureux de constater que l'Allemagne, avec un instinct infaillible, a depuis longtemps considéré Claudel pour ce qu'il est, unique parmi les poëtes français, et a senti qu'il dépasse toutes les frontières et toutes les attaches naturelles du sol, du sang et même de la langue, qu'il vit dans l'universalité de l'esprit humain et de l'Église, qu'il parle à tous parce qu'il a, isolé dans son époque mais rattaché à la grande tradition de l'*ars perennis*, reçu l'ordre de dire, à la manière du poëte, la vérité.

Ernst Kamnitzer.

(Traduction de Mlle Courbe.)

« La Messe Là-Bas »

A

l'abbé Jean-Pierre Altermann,
filialement.

C. D. B.

Mon Dieu, pourquoi m'avez-vous repoussé? Mon âme, pourquoi êtes-vous triste?
Que me veut cet ennemi en moi qui s'attarde et qui résiste?
Debout! de ce lieu où j'étais pour aller à celui où je ne suis pas encore,
Quand la lampe du ciel pâlit, c'est pour cela que je me suis levé avec l'aurore:
A l'heure où les grands palmiers se réveillent, tout ruisselants de la rosée matinale,
Et l'on voit une raie d'or la mer au bout de la chaussée coloniale.
De ce qui n'était que beauté pour passer à ce qui est amour,
Il faut profiter de cet appel qui précède celui du jour.
Le mal que ce serait d'être seul, le bonheur que Vous soyez là.
Si je n'étais pas là pour Vous le dire, peut-être que Vous ne le sauriez pas.
Pour m'expliquer ce qui fera tout à l'heure cette beauté profane et visible,
Il y a quelqu'un là-bas qui m'attend avec une suavité indicible.
C'est peu de Vous connaître si je ne Vous vois, peu de Vous voir si je ne Vous touche,
C'est peu de m'ouvrir les yeux si je ne Vous ouvre ma bouche.
Comme le poisson dans l'eau vive qui avale et remonte à contre-courant,
Celui qui est attaché à Vous remonte au rebours du temps.
Les choses me quittent peu à peu, et moi, je les quitte à mon tour.
On ne peut entrer que nu dans les conseils de l'Amour.
La cloche sonne. Le prêtre est là. La vie est loin. C'est la messe.

« *J'entrerai à l'autel de Dieu, vers le Dieu qui réjouit ma jeunesse* (1). »

« *Debout! de ce lieu où j'étais pour aller à celui où je ne suis pas encore,*

« *Quand la lampe du ciel pâlit, c'est pour cela que je me suis levé avec l'aurore.* »

Ainsi quotidiennement se lèvent tous ceux que l'Église appelle d'un si beau nom : les fidèles. Pourquoi se lèverait-on, si ce n'est pour aller à l'ineffable rendez-vous, pour répondre à Celui qui sait qu'au réveil, selon la parole du Psalmiste, souvent, et sans même qu'elle en perçoive le motif, il advient que l'âme soit triste, — triste jusqu'à ce qu'elle ait joint Celui qui chaque jour l'attend pour chaque jour lui dispenser la Vie?

« *La cloche sonne. Le prêtre est là. La vie est loin. C'est la messe.* »

La vie est loin, mais c'est que la Vie est là, et elle est là pour que, quand nous rentrerons tout à l'heure dans cette vie lointaine qui n'en est pas moins la nôtre, celle-là même que Dieu nous destine, ravitaillés, nourris, comblés et soutenus par la Vie elle-même, nous rentrions alors dans une vie redevenue toute proche, ayant subi sa quotidienne transmutation, participant même, dans la mesure où l'âme a su *recevoir*, au miracle qu'enregistre le texte de l'Apocalypse : « *Voici que je fais toutes choses nouvelles.* » La Messe quotidienne est l'acte auquel toute l'existence du fidèle est suspendue, et la tristesse même du réveil, du réveil d'avant le lever, n'est-elle pas due au simple fait qu'à ce moment l'intervalle est le plus grand depuis la dernière « nourriture invisible ». Paralytiques que nous sommes, et surtout au moment du réveil, com-

(1) *La Messe Là-Bas* (Éditions de la Nouvelle Revue Française). Introït.

ment chaque matin ne nous adresserions-nous pas à nous-mêmes l'injonction : « Lève-toi et marche. »

Quod ubique, quod semper, quod ab omnibus : le critère que saint Vincent Lérins proposait pour reconnaître la vraie doctrine catholique, n'est-ce pas lui qui définit le plus parfaitement le *ne varietur* de la Messe : son ubiquité, sa perpétuité, cette présence des fidèles qui, tout ensemble distincts des officiants et unis à eux, forment avec eux le corps mystique de l'Église. En dépit des différences de rites qui, telle la modulation en musique, n'ont d'autre résultat que de renforcer l'identité du thème central, la Messe est toujours la même, — tout à l'image, parce que par Lui-même instituée et en son honneur célébrée, « du Père des Lumières, en qui n'existe aucune vicissitude, aucune mutation qui voile son éclat ».

Cette identité de la Messe, si ceux qui, dans l'ordre spirituel non moins qu'ailleurs, aiment à remettre les pas dans les pas, la goûtent le plus en se rendant chaque jour à la même messe dans la même église, si pour ceux-là, au don quotidiennement reçu, s'amalgame je ne sais quelle précieuse et inexprimable valeur cumulative, cependant les voyageurs eux aussi l'éprouvent, et avec un choc plus bouleversant encore. Ce beau matin de mai à Milan, mon premier matin en Italie depuis ma conversion : j'avais débarqué tard le soir dans un hôtel choisi par des amis et repéré sur le guide que l'église la plus voisine portait le nom si cher de San Fedele. Un tel nom paraissait offrir les plus sûres garanties, et c'est en toute tranquillité que, confiant en saint Fidèle, à une heure matinale je gagnai l'église. Mais les desservants de saint Fidèle n'étaient pas, eux, matinaux. Déçu, je me dirigeai vers le Duomo, et, sans doute parce que déçu,

non sans une pointe de mauvaise humeur j'étais mentalement en train de transférer à l'intérieur somme toute admissible du Dôme les sucreries à n'en plus finir de ses dehors, lorsque dans la Via San Raffaele (béni, ah ! béni soit cet archange sous le signe duquel il ne m'arrive jamais rien que d'heureux) je vis, à l'entrée d'une petite chapelle, la portière rouge flottante qui indique l'exposition du Très Saint-Sacrement. Ainsi découvris-je la chapelle consacrée au Rédempteur où plusieurs matins de suite (aux antipodes mêmes de tous les sots lieux communs sur la dévotion italienne) je baignai dans une atmosphère d'un recueillement et d'une piété qui ne ressemblait à rien tant qu'à celle, tout inoubliable, qui sature la chapelle des Bénédictines de la rue Monsieur. Diversité des lieux, unité de la foi, c'est cela même qui émeut tellement le voyageur dans l'identité de la Messe.

Qui sait ces choses mieux que Claudel :

Était-ce à Notre-Dame jadis à la sombre messe de sept heures,
Quand Geneviève bénit sa ville dans le brouillard, qui s'éveille au cri jaune des remorqueurs?
Était-ce dans cette rue sale de Boston? Était-ce en Chine,
Où le prêtre a sur la tête encore ce boisseau qu'inventa le dernier des Ming?
Était-ce à Prague dans l'éclat de rire doré d'une de ces belles églises rococo,
Pleines d'anges qui s'y sont posés partout comme une volée d'oiseaux?
A Francfort que la neige obstrue? A Hambourg où la pluie claque aux vitres?
Ou je ne sais quelle chapelle entre deux trains engloutie parmi de petits magasins sinistres?
Dans la fumée comme du goudron qui brûle, dans le matin limpide comme de l'or
Un livre est là sur l'autel qui contient tous les secrets de la vie et de la mort.
Silence! pour tout savoir, pour tout nous expliquer il suffit

D'ouvrir à la place marquée d'avance les feuilles et de mettre assez près la bougie.
Je regarde le visage de l'acolyte qui dans le reflet des cierges paraît rouge,
Je suis les yeux du prêtre qui descendent et ces lèvres lumineuses qui bougent (1).

« Là-bas », c'était le Brésil, c'était Rio de Janeiro où, de mai à décembre 1917, *La Messe Là-Bas* fut écrite :

Une fois de plus l'exil, l'âme toute seule une fois de plus qui remonte à son château,
Et le premier rayon du soleil sur la corne du Corcovado (2).

Ne revenons pas sur cette condition de voyageur et, au second degré, d'exilé qui pendant plus de quarante ans fut celle de Claudel : en son livre, Madaule l'a étudiée de près et marqué sa correspondance symbolique avec le départ ici essentiel, le départ pris à Notre-Dame dans la matinée du 25 décembre 1890. Ainsi que naguère, après avoir vaqué aux affaires du consulat, dans ses longues promenades au cœur de la campagne chinoise, Claudel lisait, annotait et méditait chaque jour un article des deux *Sommes* de saint Thomas d'Aquin, voici la composition de lieu qui préside à *La Messe Là-Bas* :

Moi de même aujourd'hui je suis là, et pendant que la plume à la main je transforme les sacs de sucre et de café en milreis et que je dépouille la Bible,
Je lève de temps en temps la tête et j'écoute, et dans les palmes j'entends le même souffle irrésistible,
Celui, le même, qui jadis précéda le sommeil de l'auteur du genre humain daus le Paradis,
Avant qu'Ève lui fût tirée du flanc sous les ombrages de l'Arbre de la Vie.

1) *La Messe Là-Bas,* Lectures.
2) *Ibid.*, Introït.

Pendant que je dors, ou que je marche, ou que j'écris, la Mer ne cesse pas d'être à mon côté... (1).

Pas seulement « à » son « côté » : ne nous a-t-il pas dit :

Mon esprit n'a pas plus de repos que la mer, c'est la même douleur démente!

La même grande tache de soleil au milieu sans rien! et cette voix qui raconte et qui se lamente! (2)

Pour cette mer intérieure que nous portons tous en nous, toujours prête à se déchaîner, et qui sans elle ne connaîtrait pas le « repos », la Messe quotidienne constitue le centre de gravité : tandis que nous y participons, peu à peu, et conformément à la parole de l'Évangile, il se fait « un grand calme », — un calme qui, loin d'abolir l'émotion, la creuse et l'élargit à sa dimension véritable. C'est en ce sens qu'il y a sept ans j'écrivais : « ... A mesure que l'on avance tout ensemble et dans le sacrifice et dans la lecture des prières rituelles, c'est comme si l'on avançait dans le lit fluvial de sa propre et perpétuellement renaissante émotion, comme si l'on s'y retrouvait au plus mystérieux rendez-vous quotidien avec soi-même (3). » C'est que, dans la mesure, et si imparfaitement que ce soit, où nous nous donnons à Dieu, non seulement Dieu se donne à nous, mais Il nous donne à nous-même, à notre vrai nous-même, à notre nous-même de *créature*, de créature se reconnaissant pour telle, et qui est le contraire même de celle qu'en termes décisifs

(1) *La Messe Là-Bas,* In principio erat Verbum.
(2) *Ibid.*, Introït.
(3) *Extraits d'un Journal* (2e édition, augmentée). R.-A. Corrêa, édit., p. 466.

Claudel dénonça (1). Et alors, au sein de l'intemporel de la Messe, sans qu'il y ait de notre part recherche ni même attente d'aucune sorte, se produisent en nous ces inexprimables échanges entre le présent et le passé et cette illumination du passé par le présent dont *La Messe Là-Bas* offre un saisissant exemple. C'est le moment de la Consécration : Claudel regarde « l'Azyme dans la monstrance... le voile des choses pour » lui « sur un point est devenu transparent » : il « étreint la Substance enfin au travers de l'Accident ! » Il regarde, et, tout en regardant, il songe à Rimbaud, à ce Rimbaud dont, plus de trente ans auparavant, « les livres » avaient « ouvert une fissure dans » son « bagne matérialiste », au « furieux esprit contre la cage, plein de cris et de blasphèmes », au voyageur sans repos, au « piéton de toutes les routes vers le désert » à qui, pour le réduire, il faudra que Dieu lui-même « retranche l'équilibre de ses deux jambes en marche ». Il songe, mais, tout en songeant, il continue de regarder, et voici que le présent — un présent ici tout intemporel — illumine tout le passé, tout le destin de Rimbaud à qui il ne manqua que de savoir regarder l'Azyme dans la montrance, qui se rebellait contre tous les Accidents parce que c'était la Substance qu'il voulait étreindre, et qu'il n'est ici-bas qu'une Substance, — mais aussi tout le destin de Claudel qui, avant même d'être chrétien, « comprenait profondément des documents célestes comme les chœurs d'Antigone et la *Neuvième Symphonie* (2) », qui, lui, ne s'est jamais rebellé contre les Accidents parce que toujours il a demandé à chacun

(1) « ... le silence de la créature retranchée dans son refus intégral, la quiétude incestueuse de l'âme assise sur sa différence essentielle ». *Connaissance de l'Est*, p. 178.

(2) Jacques Rivière et Paul Claudel, *Correspondance* (1907-1914). Le Roseau d'or, Plon-Nourrit et Cie, 1926. Lettre du 24 octobre 1907.

d'eux de le conduire un peu plus près de la Substance, qui l'étreint enfin, qui « voit à la fin de » ses « yeux que la suprême possession est possible! Possible non seulement à notre âme mais à notre corps! Possible à l'homme tout entier dès cette vie qui sait qu'il est plus puissant que la mort ». Ainsi, passé et présent se répondant en d'inexprimables échanges, se déroule, dans *La Messe Là-Bas*, le moment de la *Consécration*, mais l'Azyme est dans la montrance : c'est de Dieu que part la méditation et c'est à Lui qu'elle fait retour.

« *Terribilis est locus iste : hic domus Dei est, et porta caeli : et vocabitur aula Dei* — Redoutable est ce lieu : c'est la maison de Dieu et la porte du ciel, et on l'appellera le palais de Dieu » : ainsi débute l'*Introït* de la messe de la Dédicace d'une église, mais voici comment il se poursuit et s'achève : « *Quam dilecta tabernacula tua, Domine virtutum! concupiscit, et deficit anima mea in atria Domini. Gloria Patri.* — Qu'ils sont aimés, vos tabernacles, Seigneur Dieu des armées! mon âme désire avec ardeur, et languit après les parvis du Seigneur. Gloire au Père. » Dieu est Dieu, et jamais nous ne serons assez prostrés devant sa majesté; mais Dieu est notre Père, et jamais, dans nos rapports avec Lui, nous ne serons trop des enfants, ses enfants, — et de quoi un enfant entretiendrait-il son père sinon de ses besoins, de ses tourments, de ses perplexités, des mille tout petits événements qui forment la trame de toute existence quotidienne? C'est pourquoi, dans la journée du fidèle, si la Messe est l'acte le plus grave, d'une gravité « redoutable », elle est en même temps l'acte le plus familier. Or, dans l'acception même où son patron Paul parle de la « diversité des dons » — ces dons que « le seul et même Esprit produit, les distribuant à chacun en particulier,

comme il lui plaît » —, le don central reçu par Claudel, c'est *la familiarité sacrée.* L'on dirait qu'en vertu d'une grâce toute spéciale, les deux attributs que célèbre l'Introït de la Dédicace : l'attribut de la majesté redoutable et celui de la paternité divine, amalgamés en un seul, unis jusqu'à l'indissociable, soient descendus en Claudel pour y composer sa *nature* même, et afin que cette nature à son tour devînt son *génie.* La familiarité sacrée, dans toute l'œuvre de Claudel, il n'est rien qui d'elle ne soit saturé, mais nulle part peut-être elle n'émeut de plus près que dans *La Messe Là-Bas* où directement elle remonte à Celui de qui elle descend, et où alors, entre le Donateur et le fidèle comblé, il advient que s'engage un dialogue que l'amour mue en un duo à une voix :

Invasion de la rose jadis, ah, n'en fus-je pas embaumé?
Il me fallait un vin fort pour me la faire oublier.
Le vin que font une âme et un corps mis ensemble sous le pressoir,
Rien de moins que ce qui en un homme d'un Dieu exsude dans la même épaisse goutte de sang noir!
Le vin mystérieux que jadis préfigura l'ivresse de Noé,
La passion de cette grappe pour nous qui sur la croix a bouilli et fermenté!
Avec des mots qui sont des paroles moins qu'une intensification de sa présence,
Ce qui est venu en nous parle, — moins qu'il n'approfondit notre silence :
« Où sont tes pieds désormais pour me fuir et comment t'y prendras-tu?
Tes mains, à qui les tendre, dis-moi, maintenant que je t'ai ôté la vue?
Où est le rivage que tu n'aies pas épuisé? quelle aventure te reste et quel amour?
Il n'était que juste temps que je te rende aveugle et sourd!
Est-ce vrai que je suis ton Dieu? pensais-tu si facilement m'échapper?
Et malgré tout ce que j'ai fait contre toi, est-ce qu'il est si facile de ne pas m'aimer?

C'était dur, ces choses que je t'ai cruellement interdites en te les donnant, simplement parce que je n'y étais pas,

Ce repas qui dès la première bouchée te dégoûtait, à cause de l'absence de moi ?

Mais que dis-tu de ce festin maintenant que nous consommons seul à seul et corps à corps ?

Le pain que je te donne à manger est-il pur et le vin que je suis est-il fort ?

De quoi te servirais-tu pour séparer ta personne de la mienne ?

Quelle est la partie de ton être où je ne sois et qui ne m'appartienne ?

EGO SUM. C'est moi. Ta maison est assez grande pour qu'elle me contienne.

Avant que tu le saches, j'étais là, et je demeure avec cet homme que j'ai fait.

Tu cesserais d'exister si je me retirais.

Viens avec moi, où Je Suis, en toi-même, et je te donnerai les clefs de l'existence.

Là où Je Suis, c'est là éternellement qu'est le secret de ta naissance (1). »

***

Il y a un an j'écrivais : « Avec cette familiarité qui ne lui est jamais plus naturelle que lorsque c'est de lui-même qu'il parle, Claudel disait à Jacques Rivière : « Tout commence par une espèce de grommellement intérieur sur lequel se détachent, plus ou moins exprimés, certains traits épars du poème encore submergé », — ainsi, d'abord en un sourd murmure comme celui de la mer au loin, puis avec le mugissement des grandes eaux, s'infiltre en nous, nous envahit, nous enveloppe la voix dont je ne puis réentendre le moindre accent sans qu'au plus profond de mon être bouge, tressaille, s'émeuve et réponde

(1) *La Messe Là-Bas*, Communion.

toute « la cathédrale engloutie (1) ». Cette « espèce de grommellement intérieur » : qu'il faut être reconnaissant à Claudel de nous avoir apporté lui-même la confirmation de tout ce que nous avions toujours senti, mais que seul il était capable de formuler avec cette exactitude absolue. Le grommellement intérieur conditionne ici la voix même, — « cette voix qui raconte et qui se lamente », est-il dit dans *La Messe Là-Bas*, mais qui n'est pas moins unique alors qu'au lieu de « se lamenter », et bien plus fréquemment, elle jubile. Chez Claudel, ainsi qu'il en va avec tous les plus grands génies, la voix est tout. C'est la voix d'un homme qui, sans même en avoir conscience, ne cesse guère de *se parler*, qu'accompagnent tout au cours de la vie les bourdonnements d'une psalmodie intime quasi jamais suspendue : il se parle, il se parle, et soudain il *parle*, et la première parole n'est jamais la première : elle a derrière elle, avec elle, en elle tous ces bourdonnements qui n'ont pas été proférés, elle est le point d'émergence de tout un monde de murmures jusque-là, et depuis combien de temps, submergés. La première parole de Claudel, c'est le lent affleurement du filet qui ramène toute sa charge, et la charge est pesante et tire un peu en arrière, et c'est tout cela qui donne à l'attaque de *La Messe Là-Bas* sa qualité sous-marine, sa nostalgie et son prestige :

Une fois de plus l'exil, l'âme toute seule une fois de plus qui remonte à son château,
Et le premier rayon du soleil sur la corne du Corcovado !

Et la voix s'épand, les grandes eaux mugissent, et tout à coup, pleine, indivisible et pourtant polyphonique — tel un de ces chœurs du Moussorgski de *La Khovanchina* où, au sein de la miséricorde, la toute-puissance retentit,

(1) *Approximations* (6e série). R.-A. Corrêa, p. 368.

— devant le Sinaï où dans la nuée la Trinité réside, la voix est la cloche qui sonne :

Dieu qui Êtes tout entier, — Dieu qui Êtes tout à la fois, — un seul nom en trois consonnes,

Kyrie eleison !

Principe en qui tout commence, — fin à qui tout aboutit, — présence à qui tout consonne,

Kyrie eleison !

Père qui êtes tout le Père, — source qui êtes ma source et chose par qui nous sommes,

Kyrie eleison !

Fils qui Êtes l'Énergie, le Verbe et la seconde Personne,

Christe eleison !

Hypostase en qui se rejoint ce qui expie et ce qui pardonne,

Christe eleison !

Jésus qui êtes mort sur la croix pour le salut de tous les hommes,

Christe eleison !

Esprit qui êtes la respiration ineffable entre les deux Personnes,

Kyrie eleison !

Esprit qui comprenez tout, Esprit en qui tout est compris, Esprit en qui tout se donne,

Kyrie eleison !

Fulminant qui touchez les montagnes, elles fument ! Majesté dans le ciel qui tremble et qui tonne !

Kyrie eleison ! (1)

Mercredi des Quatre-Temps de Carême.
Fête de saint Gabriel, archange.

Cap Martin, 13 mars-24 mars 1935.

CHARLES DU BOS.

(1) *La Messe Là-Bas,* Kyrie eleison.

La légende de Prâkriti (1)

La *Légende de Prâkriti* reparait en volume.

J'étais loin, à la première lecture dans la *N.R.F.*, d'en avoir compris toute la richesse. Quel foisonnement d'idées! Elles giclent l'une par-dessus l'autre, ordonnées à une centrale assez voisine en somme de celle de la Neuvième Symphonie (et de ce fragment de Rimbaud *Après le Déluge*, avec ces blancs superbes, que je n'ai jamais pu lire non plus sans penser au premier temps du chef-d'œuvre de Beethoven). Quelle grandeur, quelle justesse surtout et quel humour — consubstantiel à son objet! — et avec quelle sûreté de main Claudel a ressuscité Prâkriti à l'aide même des versets de la Genèse et de Job! Prâkriti, cette espèce de pôle féminin de la création, ce oui, ce **fiat** temporel qui s'arrange pour répondre tant bien que mal à l'appel éternel, c'est grâce à elle, c'est grâce à son travail que notre planète a germé son homme — de même que, comme le dit ailleurs Claudel, c'est grâce à la Vierge que le Christ a **réussi** à s'incarner. L'idée qui m'avait tant frappé çà et là dans les Brahmanas et les Oupanishads, cette idée de la réponse au Commandement divin et aussi de la réponse divine à la liberté et à l'effort de la créature (cette « adjonction à notre vœu secret des ailes de la destinée ») est ici dégagée et réintégrée dans la philosophie chrétienne avec une maîtrise incomparable. Ce n'est pas l'homme seulement, c'est la nature entière que Dieu a voulue libre (2) pour pouvoir l'aimer et être aimé d'elle.

(1) *La Légende de Prâkriti*, par Paul Claudel. (Édit. de la N.R.F.)

(2) Claudel, à qui ont été communiquées les épreuves de cette note, écrit : « Le mot **libre** ne peut s'appliquer à la nature, car

Rien de ce qui existe n'a pu naître sans Dieu, sans Purusha, mais rien non plus, aucun être, fût-ce le moindre mollusque, n'a pu naître sans la réponse de Prâkriti à l'appel divin.

Que toute la nature soit même en un sens chétienne, il n'est pas besoin des « colombes poignardées » pour le faire comprendre. Un poisson, pour qui sait regarder, est une prophétie de l'homme et du chrétien aussi émouvante que le kangourou et le singe. Prâkriti est nécessaire pour réaliser dans le temps la création, pour la conduire comme par la main, à travers quels chemins ! du trilobite jusqu'à l'homme. Elle imite à sa façon la Providence dans l'histoire paléontologique du monde. Elle intervient de temps en temps, mais ne perd jamais de vue tout à fait les règles du jeu, les capacités des créatures à l'évolution, aux évolutions, desquelles elle préside. Elle propose des idées et suggère des solutions, mais toujours telles qu'elles soient à la portée de ses élèves. Naturellement le jour de la création de l'homme elle s'évanouit et l'âme vivante collective de la nature non-humaine disparaît avec elle. L'animalité change alors de caractère et est définitivement asservie à l'homme : ce qui était ébauche devient déchet ; notre prophétie de tout à l'heure, le singe, n'est plus qu'une amère dérision, et l'on ne voit pas bien pourquoi apparaîtraient des espèces animales nouvelles dans un monde où l'homme désormais monopolise la liberté.

Prâkriti est donc morte en mettant Adam au monde. Dès que la créature est suffisamment libre pour en avoir

liberté suppose intelligence et possibilité de choix entre des fins diverses nettement réalisées. Le mot **spontanéité** serait plus exact pour décrire cette activité étroitement conditionnée, ce tâtonnement aveugle du côté de la fin, cette faculté d'adhésion à une proposition, qui **n'est pas** la liberté, mais qui en est l'amorce et le germe. » Qu'il soit donc entendu que le mot de liberté est ici employé dans un sens très large qui déborde considérablement son acception courante.

conscience Prâkitri n'a plus de raison d'être. L' « adsum » personnel de l'homme (au fond l'idée maîtresse de la *Légende* est déjà dans le « Coûfontaine adsum » de l' *Otage*) n'a plus besoin d'elle comme intermédiaire entre lui et Dieu. Prâkriti n'est plus nécessaire pour représenter l'effort collectif de la création vers cette liberté dont elle est grosse, et qui est maintenant suffisamment réelle pour que l'homme connaisse directement son Créateur. — Il est vrai qu'en un autre sens ce pôle féminin de la réalité, si bien identifié par les Hindous et les Chinois, continue d'exister plus que jamais : Prâkriti est morte mais l'Église existe (1). Ce qu'il y a de commun à l'une et à l'autre c'est cette Bereitschaft (readiness) à appliquer dans le temps, le mieux possible, les suggestions de l'Esprit. C'est là une attitude proprement féminine. N'est-ce pas d'ailleurs l'Écriture elle-même qui compare solennellement le lien qui unit le Christ et l'Église à celui qui existe entre les époux ? On aurait tort d'affaiblir et d'affadir des affirmations aussi essentielles. Ce qui doit caractériser l'Église c'est ce qui caractérise la Vierge (et il n'est pas étonnant que la dévotion des fidèles les identifie souvent, l'une comme l'autre étant « médiatrice de toutes les grâces ». Mais le « Tota pulchra es » ne s'applique qu'à Marie), c'est l'abandon complet, la plasticité totale, le renoncement sans restriction à aucune volonté propre, l'humble soumission inconditionnée à l'Époux (le Saint-Esprit pour la Vierge, le Christ pour l'Église, c'est tout un d'ailleurs). Évidemment Prâkriti à côté de la Sainte Vierge a un peu l'air d'une vieille sorcière et il serait stupide, pour beaucoup de raisons, de pousser la comparaison. La seule chose qu'on puisse dire est que Marie est en quelque sorte le pôle féminin de la Rédemption (qui n'aurait pu se pro-

(1) Claudel : « Cette assimilation de la nature à l'Église a des côtés vrais et profonds, mais il ne faut pas aller trop loin ! L'une et l'autre s'explicitent progressivement. Mais l'Église ne se trompe jamais, elle est infaillible, elle a une tête, tandis que Prakriti n'a que des antennes. »

duire sans le *Fiat* de l'Annonciation) comme Prâkriti est le pôle féminin de la Création. L'Église, qui a salué la Vierge du titre de Corédemptrice du genre humain, est d'ailleurs la première à l'affirmer. Il est curieux de constater que (dans un bel article intitulé *Die ewige Frau*) Gertrude von Le Fort rejoint ainsi, par un tout autre bout, l'idée fondamentale du Prâkriti de Claudel. Elle tire admirablement la leçon du dogme de Marie Immaculée en disant qu'il est le dogme de la coopération de la créature dans l'œuvre de la Rédemption. Dans le *Fiat* de la réponse de la Vierge à l'Ange Gabriel réside, du côté de la créature, le secret de la Rédemption. L'abandon féminin dans lequel l'antiquité païenne (pas celle de Lao-tseu et de Virgile, si proches du Christianisme) voyait une passivité purement négative, est au contraire l'activité religieuse par excellence, la démarche décisive qui nous apporte le salut. Marie personnifie la puissance d'abandon du monde sous la forme de la Fiancée. A première vue il peut sembler bizarre de parler si longuement de l'Annonciation à propos de la *Légende de Prâkriti*, mais à la réflexion le rapprochement s'impose. Qu'est Prâkriti d'autre, en fin de compte, que l'application à la Genèse de l'idée claudélienne essentielle, celle qui sort non seulement dans l'*Annonce* mais aussi dans les *Grandes Odes* et dans le sublime petit morceau intitulé *Les Invités à l'Attention*, l'idée du consentement, de la réponse à l'appel divin ?

***

Il y a un autre point sur lequel je voudrais insister. La principale pierre d'achoppement des réflexions de beaucoup de philosophes est, je pense, la difficulté insurmontable qu'ils éprouvent à concilier les deux idées de liberté (au sens plein du mot) et de providence. Prâkriti peut aider à les faire sortir de l'impasse. Qu'est-elle au fond ? Une sorte d'intendante établie par Dieu pour

gérer le capital de spontanéité que la création s'est conquise au cours d'innombrables siècles et millénaires de souffrances et d'efforts obscurs. Toute l'expérience de la vie elle la condense, tous les éclairs d'intelligence des créatures, toutes leurs tentatives elle les épouse, elle les fait fructifier, elle les dirige ; elle empêche que rien ne se perde, mais elle ne peut augmenter le capital dont elle dispose ni hausser la vie à un niveau supérieur à celui qu'elle s'est librement acquis. C'est ce qui aide à comprendre que des myriades de siècles aient été parfois nécessaires pour des progrès (ou regrès) qui semblent souvent minimes. C'est ce qui aide aussi à expliquer les apparentes négligences ou bévues de Prâkriti et l'air bâclé et improvisé de certains des modèles qui sortent de ses mains. Elle fait ce qu'elle peut, mais tout comme les ingénieurs des premiers autos ou avions dont parle Claudel dans son poëme elle ne peut se servir que des moyens qui sont à sa disposition. Je parlais de l'Église tout à l'heure. Elle aussi, en tant que société temporelle, est sans cesse obligée de choisir au jour le jour et de pagayer sa route en improvisant ses décisions sous la pression des événements, ce qui ne l'empêche pas d'être inspirée et infaillible. Pourquoi ne pas voir en Prâkriti une obscure prophétie de l'Église ? (1) Sans doute il y a loin de l'une, sorte de synthèse de liberté animale (si l'on pouvait dire), à l'autre, société des âmes et lieu de la Communion des Saints. Mais ne sont-elles pas toutes deux providentielles en ce que leurs membres — espèces comme individus — solidaires les uns des autres, bénéficient mutuellement de façon imprévisible de leurs gains et de leurs mérites ? N'est-ce pas au terme de deux mouvements semblables et parallèles que la terre a germé son homme et germé son Rédempteur ? (2)

Mais que devient, dira-t-on, dans cette perspective,

(1) Voir page 3, note 1.
(2) Cf. **La Liturgie de l'Avent.**

l'histoire du Paradis terrestre? Il est difficile en effet de se représenter que la Terre ait pu « germer son homme » dans l'atmosphère idyllique que nous dépeint la Genèse. L'homme fils de Dieu est aussi fils de la Terre qui tout entière a supporté les douleurs de cet enfantement (1). Faut-il s'étonner que le récit biblique ait laissé dans l'ombre ce côté que l'histoire naturelle suffit pour attester? N'est-ce pas seulement de la filiation divine d'Adam que les Livres Saints avaient mission de témoigner — et ont mission de témoigner aujourd'hui plus que jamais, contre les naïves affirmations évolutionnistes des « savants », lesquels, naturellement, ne peuvent voir dans l'homme que l'autre côté de sa filiation?

Mais de ce que cet autre côté subsiste, s'ensuit-il que le paradis terrestre soit un conte de nourrice? Nullement. Je n'ai pour ma part aucune peine à m'imaginer qu'à l'effort décisif de la création en travail qui a abouti à l'homme, ait *répondu* du côté de Dieu un tel afflux de grâces qu'Adam se soit trouvé réellement soulevé au-dessus de la création et placé par Dieu dans cette situation vraiment royale décrite dans la Bible et d'où il est déchu depuis le Péché Originel. Ne retrouvons-nous pas d'ailleurs un reflet au moins de cette situation chez certains grands Saints qui semblent avoir réussi à extirper de leur

(1) C'est ici le lieu de reproduire le texte de saint Paul que Claudel rappelait très à propos dans sa lettre : « ... omnis creatura ingemiscit et parturit usque adhuc. Non solum autem illa sed et nos ipsi primitias spiritus habentes, et ipsi intra nos gemimus, adoptionem filiorum Dei exspectantes, redemptionem corporis nostri : in Christo Jesu Domino nostro » (Rom., VIII; épître du IVe dimanche après la Pentecôte). — Saint Paul distingue nettement le plan de la nature (« omnis creatura » : Prâkriti) de celui de la grâce (« et nos ipsi primitias spiritus habentes » : l'Eglise, le Corps Mystique du Christ). Il est évident qu'à ses yeux la « parturition » de la première disparaît complètement devant celle des chrétiens qui ont les prémices de l'esprit... (« N'oublions pas, ajoute C., qu'on nous promet un ciel nouveau, une terre nouvelle, à l'usage de l'homme nouveau. »)

âme le Péché Originel lui-même et vis-à-vis de qui les animaux les moins domestiques retrouvent spontanément l'attitude qui devait être la leur dans le jardin de l'Eden ?

Tel est le sens dans lequel nous semblent devoir être prolongées les idées de la *Légende de Prâkriti* (qui ne s'accordent pas toujours, il faut le reconnaître, avec celles de la *Note sur le Problème du Mal*).

PAUL PETIT.

Post-scriptum (1)

L'œuvre de Claudel est infiniment précieuse en ce qu'on peut y suivre le « travail » de la grâce. On peut diviser les écrivains, comme les artistes, en deux espèces : ceux chez qui la grâce « prend » (comme on dit de la glace) et ceux chez qui elle ne prend pas et qu'elle fait « tourner » (comme on dit d'une crème). Chez Claudel la grâce a pris, elle s'est installée en lui, et, se servant délibérément de ses dons les plus personnels, les a transposés dans l'éternité. Dans les *Invités à l'attention* il est question de ces « valeurs absolues » que l'homme en proie à la souffrance « acquiert par sa collaboration avec la main bienfaisante et cruelle qui est à l'œuvre sur lui ». Tel le grand artiste en proie à la grâce,

(1) A un travail de bibliographie claudélienne (devant paraître prochainement) qui constitue le véritable hommage à Claudel du signataire de ces lignes. Il saisit cette occasion pour demander aux lecteurs de *La Vie Intellectuelle* :

1° de bien vouloir lui signaler les omissions ou inexactitudes qu'ils pourraient avoir eu l'occasion de remarquer dans les numéros des *Documents de la Vie Intellectuelle* des 20 décembre 1931 et 20 février 1932 qui ont publié une partie de ce travail ;

2° de lui signaler les lettres anciennes de Claudel (présentant un intérêt général) dont ils pourraient connaître l'existence.

avec cette différence que chez lui ces valeurs absolues prennent corps en des œuvres qui restent et qui, mieux que les cieux eux-mêmes, énarrent la gloire de Celui qui les a faites. Il n'y a pas d'écrivaiu ou d'artiste digne de ce nom sur qui la grâce ne se soit posée (de façon au moins passagère), mais chez les grands elle se considère comme chez elle. Claudel dit que dans Virgile tout se passe comme au sein d'une liqueur céleste. De même on ne comprend rien à Racine, ni au plafond de la chapelle Sixtine, ni au *Bateau Ivre* — et je pourrais aussi bien parler de telles œuvres de Beethoven, du Greco ou de La Fresnaye — si on n'a pas cette impression de cristallisation surnaturelle et si on ne sent pas la passivité de ceux aux dépens de qui — au profit de qui — elle s'effectue. Leur moi purement individuel y est dépassé de façon flagrante. Il y a QUELQU'UN à l'œuvre sur eux. Leur travail, dit Claudel, est d'être travaillé, ce sont eux-mêmes qui fournissent la matière de cette élaboration mystérieuse, c'est leur âme qui subit l'opération de ces mains merveilleusement savantes et délicates. — La grâce que manifeste l'œuvre des très grands artistes est donc bien de même nature que celle qui travaille l'homme qui souffre ; elle est cette exigence plus forte qu'eux-mêmes à laquelle les uns comme les autres sont en proie et qui, s'ils y répondent, s'ils y *consentent*, les transpose en instruments de ce Dieu qui aime les hommes et qui sollicite, qui relance perpétuellement ceux qu'Il juge dignes d'être agrégés à Lui. Chose mystérieuse que ce soit à cette passivité du vrai serviteur de Dieu qu'aboutisse la démarche de ceux qui, à force de volonté, ont réussi à dépouiller leur individu, et que ce « je » qu'ils croyaient le vrai sujet de leur liberté n'en soit que le fourrier et le prince consort ! Chose merveilleuse que la personnalité se conquière dans la mesure même qu'elle se sacrifie, et qu'Animus lui-même ne puisse donner toute sa mesure que quand Anima l'humilie avec Primus et le réduit à n'être plus dans la maison de famille qu'un aveugle serviteur !

P. P.

Le drame de Paul Claudel

Le soir tombe. L'un après l'autre s'éteignent dans la nuit les instruments de cet orchestre qui avaient rempli les quatre Journées du *Soulier de satin.* Il n'y a plus que le ciel au-dessus de nous, et la mer sous nos pieds. Le tumulte même des hommes ne parvient plus à nos oreilles qu'assourdi, et comme décanté. Paul Claudel n'a pourtant pas cessé d'écrire; mais une certaine page de sa vie et de son œuvre est tournée pour toujours. Au drame succède le dialogue, et au poëme l'explication. Je le comparerais volontiers à un cours d'eau, qui sort en bouillonnant des antres inaccessibles, et d'abord il se fraye un magnifique et difficile chemin à travers les rochers en désordre; il coule dans des gorges si profondes que le soleil au milieu de sa course frappe à peine d'un rayon les eaux tumultueuses; puis, brusquement, les montagnes sévères s'écartent; au sortir des sombres forêts, il s'attarde un instant aux rives d'une petite plaine; mais un énorme verrou barre encore l'horizon : c'est une chaîne de montagne à scier du haut jusqu'en bas, et de nouveau la même fureur, les mêmes puissants efforts, la même rage qui fonce. Mais à présent, les montages ont disparu pour toujours : voici la plaine illimitée, couverte de cultures, parsemée de bosquets, de villages et de villes. On peut s'embarquer sur le fleuve, et il vous porte d'une épaule débonnaire, sans trop vous faire sentir les énormes remous de son cours supérieur. Surtout, voici la mer, et déjà la barre remonte jusqu'ici.

Tel fut le Paul Claudel dont nous avons suivi l'œuvre de *Tête d'Or* au *Soulier de satin*; tel est celui dont le moment n'est pas encore venu de parler. Et peut-être aussi, tant les comparaisons se prêtent naturellement aux interprétations diverses, ce cours d'eau serait-il l'image de la Grâce, quand elle opère en nous, d'abord à la façon d'une ménagère qui veut remettre de l'ordre dans un taudis. Elle commence par tout jeter dehors pour enlever à grands coups de balai et de tête de loup les ordures et les toiles d'araignée; à la fin, elle ne porte plus à la main qu'un léger chiffon de laine, et il suffit bien pour essuyer les impalpables poussières qui se déposent sans cesse sur le marbre des commodes et sur les dossiers des fauteuils. Le drame de Paul Claudel, c'est ce tragique combat, qui s'est achevé dans la paix du *Soulier de satin.* C'est le combat de Jacob contre l'ange, ou plutôt celui que tout homme soutient contre Dieu. La paix ne se rétablit jamais que par la victoire de Dieu; et plus cette victoire est totale, plus la paix est profonde. Tel est le point de vue auquel il faudrait maintenant se placer pour envisager les drames claudéliens.

Tous commencent par la violence, et se terminent dans la paix. Mais cette paix est bien différente de *Tête d'Or* au *Soulier de satin*, et, à la fin de ce drame seulement, nous atteignons une paix qui ne soit point, par quelque côté, précaire, fragile et menacée. La paix de Tête d'Or, c'est dans la mort seule et dans la plus amère impuissance qu'il la goûte. La paix, dans *la Ville*, s'élève sur des ruines fumantes; dans *la Jeune Fille Violaine* et l'*Annonce faite à Marie*, la paix que goûtent Jacques Hury et Mara n'est rien d'autre que cette âpre résignation à la longue suite des jours sans joie, qui est le lot de la plupart des hommes, à dater d'un certain âge; de même cette main qu'au dénouement de *l'Échange* Marthe tend à Thomas

Pollock Nageoire, le drame se termine sans que nous sachions si elle est vraiment faiseuse de paix ; quant au *Repos du Septième Jour*, qui me semble avoir été de tant de manières un drame prophétique, il est l'annonciateur de la paix future, plutôt que cette paix elle-même.

Dans le second cycle claudélien qui s'ouvre avec *Partage de Midi*, les conflits ne sont pas moins violents. Ce que la Grâce avait lentement édifié, l'amour humain est venu le détruire. Il faut tout refaire à grande peine et revenir sur le terrain déjà conquis une première fois et reperdu. Le mariage de Mesa et d'Ysé est un mariage dans la nuit, un mariage qui donne la mort, et non pas celui qui suscite des vies nouvelles. L'union de Sygne et de Turelure dans *l'Otage* est marquée de la même déficience, et d'une pire encore. Le cousin et la cousine s'étaient rencontrés comme, dans la tragédie antique, Électre et Oreste, marqués sur la face du même sang sacré. Mais, dans l'univers chrétien, la loi du talion est abolie. La vengeance, la fidélité au sang et à la race, l'attachement de l'homme à l'homme ne suffisent plus à rétablir l'ordre troublé. Tout cela doit être sacrifié à un ordre plus haut, et c'est pourquoi Sygne est trouvée manquante. Doublement manquante, du côté de l'homme et du côté de Dieu. Pareille à une épave qui aurait rompu toutes les amarres. *Le Pain dur* développe les conséquences impitoyables des premiers crimes, et si quelque rayon de Grâce effleure un moment le front de Lumîr, c'est pour disparaître aussitôt. On ne remarquera jamais assez à quel point ce sombre drame est exceptionnel dans toute l'œuvre claudélienne. Nul plus que celui-ci n'exigeait autre chose. Dans *le Père humilié*, on rencontre la suavité du *Repos du Septième Jour*, du dernier acte de *l'Annonce* et de *la Cantate à trois voix*. Cependant, c'est encore sur un avenir indéterminé que ce drame s'achève. Le péché

réparé par un autre péché, le sacrifice complété par un autre sacrifice, rien n'est vraiment fini, et le rideau ne tombe pas encore.

Il est tombé avec *le Soulier de Satin. Le Livre de Christophe Colomb*, écrit deux ans après, ne peut pas être mis sur la même ligne que les autres drames. Ce n'est pas un nouveau cycle qui commence, une nouvelle question qui se pose. C'est une grande fresque historique où deux mondes s'affrontent, où la nature et la Grâce collaborent au salut de l'humanité. En un sens, il résume la carrière même de Paul Claudel, ce long périple de quarante ans autour de la terre, pour l'annexer au Christ par le Verbe, comme fit Christophe Colomb avec le sillage des ses caravelles. Mais, quelles que soient les épreuves subies par le héros, nous sommes définitivement sortis du climat tragique. La tragédie est inscrite dans le temps. *Sub specie aeternitatis*, il n'y a plus de tragédie ; le spectacle seul demeure. Nous savons d'avance que Colomb découvrira l'Amérique ; nous savons d'avance qu'il obtiendra le Paradis, parce que, nous-même, il y a longtemps que nous avons découvert notre Amérique ; il y a longtemps que notre regard n'est plus fixé que sur le Paradis. Christophe Colomb, c'est comme cette suprême fusée du feu d'artifice, qui éclate au moment où l'on n'attend plus rien, alors que les étoiles ont déjà repris possession du firmament, et ne les efface un instant que pour nous les rendre sitôt après. Le moment est venu les dégager, s'il est possible, la signification de l'ensemble, et de suivre du regard cette route interrompue qui se poursuit à travers tant d'actions diverses.

Tout homme, chrétien ou non, éprouve en lui-même la double postulation dont parlait Baudelaire. Mais, tandis que le païen peut tenter d'équilibrer, par un savant dosage et une certaine économie, les forces contraires qui

le déchirent, cette facilité est refusée au chrétien. Claudel a dit bien souvent l'horreur qu'il éprouvait pour la *via media* et pour les vertus moyennes. C'est du conflit des extrêmes, poussés à leur paroxysme, pour lui, que jaillit la paix. Climat essentiellement tragique. La guerre n'est plus seulement entre l'homme et les puissances extérieures, mais au cœur même de l'homme. Il est écrit : Je ne suis pas venu apporter la paix, mais la guerre ; et encore : Le Royaume de Dieu souffre violence. Telle est la guerre, et telle est la violence dont les drames claudéliens sont remplis. Si Tête-d'Or n'avait pas eu l'ambition d'être un dieu, il n'y aurait pas eu de drame. Si Avare n'avait pas voulu jouir de sa propre loi, comme Dieu même, il n'y aurait pas eu de drame. Dans *la Jeune Fille Violaine* et *l'Annonce faite à Marie*, la valeur éminente du sacrifice nous est enfin révélée. Il y a moyen d'être un dieu et de jouir de la plus parfaite liberté : c'est de s'immoler soi-même à l'image de Dieu. A ce prix, nous retrouverons les forces depuis longtemps perdues, et l'ancien Paradis un moment redeviendra notre héritage. C'est ainsi qu'est ressuscitée la petite Aubaine ; c'est ainsi qu'au soir de la journée une lumière édénique baigne, Violaine morte, les derniers acteurs du drame. Cette recherche, à travers mille obstacles, du Paradis, de l'innocence primitive, tel est, en effet, le sens secret de tous les drames de Paul Claudel. Cela est évident pour *l'Échange*, où Louis Laine prétend jouir d'une liberté qui aurait peut-être été l'apanage de l'homme dans l'état d'innocence, mais que le péché nous a retirée. Non pas d'une façon définitive, puisque que les écrivains inspirés de la Loi nouvelle parlent de la liberté des enfants de Dieu. Mais il faut, pour la mériter, avoir pleinement rempli la Loi, qui est ici incarnée dans le personnage de Marthe. *Le Repos du Septième Jour* nous donne également le

spectacle d'une cité qui pourrait être parfaite, si les droits de Dieu y étaient respectés ; et, d'autre part, au cours de la descente aux Enfers, nous apprenons quelle est la destinée de l'homme qui s'est complu dans sa différence essentielle. Avec *Partage de Midi*, c'est le problème du couple humain qui est directement posé, mais toujours dans la même perspective. Car l'amour ne signifie rien s'il n'est une tentative désespérée de l'homme et de la femme pour refaire, par leur union, l'ancien Paradis. Or, cela n'est possible, dans les conditions actuelles, qu'à travers la mort. C'est pourquoi la mort des amants termine le drame, et le partage de minuit répare le partage de midi. Il y aurait beaucoup à dire sur cette intervention de la lune et de la nuit, qui occupent, dans les dernières œuvres claudéliennes, une place si éminente. Et, d'une façon plus générale, sur le sommeil de nos puissances, dont la nuit est à la fois le temps et l'image ; sommeil qui seul permet aux âmes de se toucher furtivement l'une l'autre, parce qu'elles touchent Dieu, et que Dieu les touche alors. Cela signifie encore que nous ne pouvons plus goûter les délices du paradis perdu et entrevoir celles de la félicité promise que dans l'obscurité de la Foi. De tout ceci, la nuit terrestre est un très valable symbole. Aussi forme-t-elle l'objet même de cette *Cantate à trois voix* où le temps et l'éternité se conjoignent dans la nuit la plus courte de l'année. Il ne faut pas oublier que Claudel l'écrivait à l'heure même où se formait dans son esprit le plus sombre et le plus atroce de ses drames : *le Pain dur*. On ne devrait jamais lire *le Pain dur* sans avoir en même temps présents à l'esprit les suaves accords de la *Cantate*. Ces œuvres se complètent, de la même façon que *le Père humilié* termine la trilogie. Celui-ci est essentiellement un poëme nocturne ; non seulement à cause de cette nuit qui couvre les yeux de

Pensée, mais encore par la puissance des parfums qui le traversent, car on sait que les fleurs sentent plus fort la nuit comme si elles détachaient alors d'elles-mêmes leur propre essence. C'est ainsi que nos âmes, dans le silence de la nuit et sous la pâle clarté de la lune, avancent jusqu'au seuil de leurs prisons charnelles. N'est-ce point encore ce que le poëte voulait dire lorsqu'il écrivait *l'Ours et la Lune*?

Mais enfin, tout s'achève avec *le Soulier de satin*, qui est le grand poëme du Paradis perdu et retrouvé. Là encore la nuit, la lune et le sommeil accompagnent Rodrigue et Prouhèze à travers les péripéties de leur grande aventure, qui est aussi bien celle de l'humanité tout entière. La nuit est la conséquence du péché, et elle en est l'image. On peut supposer sans invraisemblance qu'Adam et Ève, chassés du Paradis, furent aussitôt enveloppés par la nuit. Cette nuit essentielle, à travers quoi nous devons nous efforcer vers la lumière définitive. Mais rien n'est absolument mauvais en ce monde, et tout concourt à notre salut. Il faut la nuit pour que surgisse l'aube ; il faut la mort pour que nous possédions la vie ; il faut la douleur pour que la joie subsiste. Le poëte chrétien n'est pas troublé par les horreurs de la nuit ; il ne se laisse pas tromper aux apparences de la mort ; il accepte la douleur parce qu'elle est une promesse. Et la grande vérité qu'il a exprimée, c'est de nous faire toucher du doigt l'universelle promesse.

Si le monde ne parlait tant de Vous, mon ennui ne serait pas tel.
Si leur voix n'était si touchante, si elles ne parlaient si bien d'autre [chose,
Les créatures n'auraient pas de question pour nous et nous serions [en paix avec la rose.

(*La Messe là-bas*, p. 11.)

Telle est la signification suprême de ce drame, qui s'est déployé sous nos yeux durant près de quarante années. Interdiction de s'arrêter nulle part, jusqu'à ce que l'on ait atteint le terme. De même que les anciens Prophètes ne cessaient de ranimer l'espérance d'Israël, le relevant dans ses défaites, mais l'empêchant aussi bien de s'endormir sur ses victoires, car l'essentiel n'était pas d'avoir vaincu Amalec, ou d'avoir résisté à Sennachérib, ou de s'appuyer paresseusement sur l'alliance égyptienne, mais d'attendre le Roi du siècle futur ; de même le poëte nouveau nous prépare au Second Avènement. Bien que la vieille promesse soit désormais accomplie ; bien que nous ayons désormais Dieu avec nous jusqu'à la fin des siècles, nous attendons pourtant un fulgurant retour. Et pas nous seulement, mais la nature entière. Les traces du Paradis perdu sont encore partout visibles. Notre état présent est un état d'inachèvement, de commencement, d'*inchoatio*. C'est ce que Claudel ne cesse de nous rappeler. En un sens, l'histoire de l'antique Israël se renouvelle. Nous risquons toujours de nous satisfaire avec ce monde-ci, tel qu'il est, de nous installer dans la vie présente et, comme aurait dit Péguy, de nous habituer. Le déchirement se produit chaque fois qu'il faut rompre l'attache. Et c'est le drame même. Qu'est Tête d'Or sous cet aspect, sinon l'homme qui refuse de s'asseoir, et qui oblige tous les autres à se lever? De même Avare, affolé par l'impitoyable mécanique de la ville, et Besme qui a découvert le néant de toutes choses, et Cœuvre, et Lâla. Que dit Pierre de Craon à Violaine qui risquait d'épouser Jacques Hury, sinon qu'elle n'est pas au monde? Le drame de *l'Échange* est provoqué par l'instabilité de Louis Laine et la faim dévorante et dévoratrice de Léchy Elbernon. C'est en vain que l'Empereur de Chine voudrait régner sur une cité parfaite, régie par les lois de la

musique; les morts eux-mêmes vont sortir de leurs tombeaux pour l'obliger à reconnaître sa propre insuffisance. Ni Mesa, ni Ysé, ni Ciz ne sont à leur place dans *Partage de Midi*, et le drame naît de leur détachement. Seul Amalric est à sa place partout, ayant fait pacte avec ce monde tel qu'il est ; aussi est-il le seul des quatre qui ne meurt pas, mais celui peut-être dont le salut éternel est le moins assuré. Inutile de souligner que la trilogie de *l'Otage*, du *Pain dur* et du *Père humilié* illustre le pire désordre, et que c'est à travers ce désordre même que nous devons nous frayer passage vers Dieu.

N'y aurait-il donc plus d'ordre du monde, et pour chacun de nous une place que nous puissions occuper en paix dès ici-bas? Ce serait fausser la pensée de Claudel que de l'interpréter ainsi. Au contraire, ce que cherchent passionnément tous les personnages de ses drames, c'est cette place, dont ils auraient enfin le droit de dire qu'elle est à eux, et que c'est là que Dieu les envoyait. Pour chacun de nous ce juste lieu existe, et c'est notre vocation même de l'atteindre, de le reconnaître et de nous y tenir. Nous avons, chacun pour notre part, à refaire l'harmonie perdue. Telle est notre tâche en ce monde, qui ne peut nous être remise. Mais il faut, pour l'accomplir, que nous sortions de nous-mêmes, pareils au musicien qui n'est plus attentif qu'à la baguette du chef d'orchestre. A cela servent les tribulations, l'insuccès, la douleur, et parfois la mort. Nous ne retrouverons le Paradis perdu qu'en dépouillant le vieil Adam. Telle est la leçon des drames de Claudel, et en particulier du *Soulier de satin*, qui les résume tous. Toutes choses, ici-bas, ne sont que signes et figures. Pas une seule qui ne parle de Dieu au cœur attentif. Comme le chasseur à la recherche de sa foi interprète les moindres indices, ainsi le chrétien partout relève des « traces de Dieu ». C'en

fut une pour Rodrigue de Manacor que la rencontre de Prouhèze et l'appel de l'Amérique. A les déchiffrer toute sa vie suffit à peine. Lorsqu'il n'est qu'une épave parfaitement inutilisable, il a fait ce qu'il devait faire. Les deux Océans communiquent ; la lumière du Christ a été portée jusqu'en Extrême-Orient ; Marie de Sept-Épées vient de monter à bord du vaisseau de Don Juan d'Autriche qui remportera demain sur l'Islam l'éclatante victoire de Lépante. Rodrigue sent bien alors qu'il ne fut qu'un instrument entre les mains de Dieu. C'est justice qu'il soit relégué parmi les vieilles boîtes de conserve et les pots cassés. L'heure de l'abandon a sonné pour lui, qui précède immédiatement celle du repos.

Cependant le monde poursuit sa course, et l'histoire n'est pas terminée. Nous avons quelque chose à faire pour Dieu de l'univers enfin total qui nous a été remis. C'est là-dessus que se portent aujourd'hui les méditations de Paul Claudel, et par là qu'elles se rattachent, en dépit d'une forme bien différente, à la suite de ses drames. Car il n'existe, au fond, qu'un seul drame véritable : la tragédie du Calvaire, attendue par toute l'antiquité sacrée et profane, et d'où les siècles chrétiens descendent comme de source. A l'origine des temps, le Paradis perdu ; au terme, la Jérusalem céleste, le Paradis retrouvé. Entre les deux, au sommet de l'histoire, la colline du Golgotha. Ce que les siècles anciens avaient préparé, les siècles nouveaux doivent l'achever. Tel est le travail auquel nous sommes tous conviés. Parce que cette œuvre est encore imparfaite, et le demeurera jusqu'à la fin, l'œuvre du poëte, qui plus qu'aucun autre aujourd'hui nous y invite, présente aussi un caractère pathétique d'inachèvement. Lui-même sait mieux que personne tout ce qui manque aux paroles qu'il a dites. C'est pourquoi il lui arrive d'en rire, d'un bon rire que les sages ne comprendront jamais.

Rien n'est plus dangereux pour l'homme, et particulièrement pour l'artiste, qu'une certaine perfection formelle. C'est alors que nous sommes tentés de nous asseoir et de goûter le repos de Dieu, le septième jour de la création. Mais pour le poëte chrétien, il n'y a pas de satisfaction possible et il n'y a pas de repos. Il est toujours en marche vers ailleurs. Ce qu'il veut exprimer est proprement ineffable, et les mots humains n'y suffisent jamais. Voilà pourquoi la collaboration du lecteur est tout à fait indispensable. C'est à nous d'achever ce que le poëte n'a pu que commencer dans notre âme.

La grandeur unique de Claudel est dans cet inachèvement même. Comme les créatures autour de nous, il ne cesse pas de nous parler d'autre chose. Son geste est un geste d'attente et un geste d'appel. Debout sur la montagne, il attend le soleil. Et nous qui cheminons à travers les herbages de la vallée, nous écoutons cette voix lointaine, aux phrases entrecoupées par les reprises du souffle. Ce n'est point à une contemplation stérile d'elle-même qu'elle nous invite. Nous ne nous immobiliserons pas devant elle comme les païens devant les idoles qu'ils viennent de fabriquer, et où ils adorent leur propre perfection fallacieuse. Ces trous, ces vides, ces interventions du silence, ces balbutiements sont autant de passages vers l'unique nécessaire. Rien ne ressemble moins à une prison que l'œuvre de Claudel. Il y a des prisons dorées et capitonnées ; il y a des prisons remplies des parfums les plus enivrants, où l'on trouve des nourritures délectables, dont les murs sont couverts des tableaux les plus merveilleux. Il serait plus doux d'y dormir que de vivre, et c'est là que nous attend l'adversaire.

Mais voici tout à coup le rire du poëte qui fait trembler les murailles. Les idoles chancellent sur leurs bases ; l'air frais du matin passe à travers toutes les fissures.

L'appel de la route nous convie, car nous ne sommes pas encore arrivés. Il faut partir, fouler aux pieds nos délicatesses, abandonner nos bibelots les plus précieux, jeter un regard mélancolique sur nos chers souvenirs, lacer nos sandales et ceindre nos reins. N'est-ce point ici le geste chrétien essentiel, celui des Apôtres qui abandonnent leurs filets, celui du moine qui se dépouille, celui du missionnaire qui s'exile, celui du saint qui se renonce? Et ce n'est pas la peine de faire tant de façons, car nous n'avons pas ici-bas de demeure permanente. La maison de l'Israël nouveau ne doit pas être plus lourde, ni plus difficile à plier que l'ancienne tente du pasteur nomade. On voit ici la raison profonde des résistances que Claudel a rencontrées au cours de sa carrière poétique. Leurs oreilles délicates se plaignent de tel accord imparfait; leurs esprits subtils accusent telle situation forcée; leurs âmes de grammairiens s'épouvantent de telle expression audacieuse. Mais ce ne sont là que de beaux prétextes. Ce qui les gêne, c'est la raison profonde de cette imperfection essentielle, de ces excès, de cette audace. Si la toile tient mal, si le sol est peu sûr, si le vent sans cesse balaie ce ciel changeant, où des nuages moutonnent à travers les rayons de soleil, c'est que Dieu lui-même est derrière, qui ne nous laisse point de repos.

Toute la vie de Claudel n'a été qu'un long, patient et douloureux effort pour se rendre lui-même praticable au souffle. Chaque drame porte la trace d'un obstacle vaincu et dépassé. Successivement la volonté de puissance, le désir d'une liberté sans frein, le refus de la loi, l'attachement aux biens terrestres, l'idolâtrie de l'ordre humain, l'amour de la femme, les liens du sang et de la race, la passion même de l'univers ont été laissés derrière nous, car la route nous invitait à continuer. Nous jouissons maintenant d'une parfaite liberté, et c'est pourquoi il n'y

a plus de drame. Cet itinéraire est celui de tout chrétien soucieux d'obéir à la loi du Christ. Il n'est pas susceptible d'un aboutissement terrestre et visible. Le chrétien n'est pas un être clos et refermé sur lui-même, mais largement ouvert, et dont l'empan, qui est celui de la Croix, dépasse à l'infini de tous côtés la figure de ce monde. Ainsi, l'œuvre dramatique de Claudel ne présente point l'image d'une boucle parfaite et terminée. Bien que tous les thèmes antérieurs reparaissent dans *Le Soulier de satin*, le dénouement de ce dernier drame n'est pas une fermeture, mais au contraire une si prodigieuse délivrance que le ciel tout entier se précipite à travers cette brèche béante. Désormais, il n'est plus possible au poëte de nouer encore les fils de l'action tragique. Quelque chose, en lui aussi, est définitivement délié. Admirons la magnifique liberté qu'il a conquise; sachons y reconnaître le don de Dieu, et abandonnons au silence le soin de continuer en nous cette parole qui expire au seuil de la joie parfaite. Si admirable qu'elle soit, en effet, une telle poésie n'a pas sa fin en elle-même; cette voix n'est qu'une invitation à écouter une autre voix éternelle et, celle-ci, parfaite, qui ne cesse en nous de gémir des gémissements ineffables.

JACQUES MADAULE.

Quand je dis que j'aime Claudel...

par François Mauriac

Devant cette œuvre explorée en largeur, hauteur et profondeur par tant d'esprits fervents, il ne reste que de se poser une question presque naïve : Que veux-je dire quand je dis que j'aime Claudel? De quoi est fait le bonheur qu'il me donne?...

Avant toute littérature, c'est le catholique en moi qui est profondément « claudélien ». J'entre, je me signe, je m'agenouille derrière un pilier. Je suis pris, avant même qu'aucune voix ne s'élève. Claudel est à la fois illustre et inconnu parce qu'il est le poète d'une chrétienté qui a perdu conscience d'elle-même. Je n'ai jamais cherché à le faire comprendre par des hommes qui ne savent pas ce que c'est que d'aimer le Père qui est au ciel, ou dépourvus de toute expérience sacramentelle. Mais le chrétien le plus misérable, s'il a une seule fois appuyé son front suant d'angoisse contre la grille du confessionnal, s'il a une seule fois pleuré de honte et d'amour au moment du « *Domine non sum dignus* », se reconnaît dans l'œuvre de Claudel; il y pénètre, il avance les yeux fermés.

Le secours qu'il en reçoit est très singulier, d'un autre ordre que ce qui peut lui venir des saints. Voilà ce que je voudrais faire entendre. Chez les saints, la créature est dépassée : « Moi seul et mon Créateur... » Chez Claudel la créature demeure toujours en tiers si le Créateur est toujours *préféré*. Elle est toujours

là, rebutée mais présente et terriblement puissante. Le héros claudélien, les pieds dans l'argile comme un grand arbre, et plein de sang, ne peut pas se passer de quelqu'un qui est Dieu. La créature l'obsède, le harcèle, mais lui, il préfère Dieu. Sa victoire est de préférer ce Dieu dont l'absence empoisonne tout autre amour. Celui qui dans les délices du péché ne perd jamais le sentiment d'une intolérable usurpation, celui-là comprendra Claudel. Mais préférer Dieu, cela ne signifie pas : ne plus aimer la créature; la créature sacrifiée se dresse toujours, debout de l'autre côté de la mer — comme dona Prouhèze, au-delà de l'Atlantique, tend les bras à Don Rodrigue : « Adieu donc ici-bas; adieu, adieu, mon bien-aimé! Rodrigue, Rodrigue, là-bas, adieu pour toujours! »

Ce Claudel, si éloigné de toute complaisance pour le péché, et qui connaît et qui a exprimé mieux que personne l'horreur de ce déicide, n'en demeure pas moins l'un des très rares auteurs chrétiens dont le regard sur le pécheur dépasse le péché, se porte au-delà de ce qui en nous se débat contre la mort. Et même, s'il lui faut, pour atteindre l'âme, franchir dans un être des abîmes de ténèbres, il l'atteint tout de même, cette immortelle, élue et bénie, et qui ne peut pas ne pas avoir reçu sa vocation : « Il y a beaucoup de vivants, écrit-il dans son dernier livre (*Conversations dans le Loir-et-Cher*), et c'est à peine si nous en voyons briller quelques-uns tandis que les autres s'agitent dans le chaos et dans les tourbillons d'une sombre vase, il y a beaucoup d'âmes mais il n'y en a pas une seule avec qui je ne sois en communion par ce point sacré en elle qui dit : *Pater Noster.* »

Tel fut le regard de Claudel sur Rimbaud et qui lui

a frayé la route, qui lui a ouvert ce cœur, jusqu'à la flamme inextinguible. Il y a dérobé ce feu que le Christ est venu allumer sur la terre et dont le reflet embrase la figure angélique de Rimbaud enfant. C'est un grand mystère que cette vocation des êtres en apparence déchus, que ce bouillonnement de la source dans la boue.

Mais Claudel remonte sans hésiter, dans les plus tristes vies, jusqu'au point d'où jaillit la grâce. Et il n'est rien dans toute son œuvre qui me touche autant que ces deux poèmes sur Rimbaud et Verlaine. Vous vous souvenez?

> L'enfant trop grand, l'enfant mal décidé à l'homme plein de secrets et plein de menaces,
> Le vagabond à longues enjambées qui commence, Rimbaud, et qui s'en va de place en place,
> Avant qu'il ait trouvé là-bas son enfer aussi définitif que cette terre le lui permet...
> Le voici pour la première fois qui débarque, et c'est parmi ces horribles hommes de lettres et dans les cafés,
> N'ayant rien autre chose à révéler, sinon qu'il a retrouvé l'Éternité...

Ce que Claudel a reçu de Rimbaud, cette sensation presque physique du surnaturel, il nous la transmet à nous pécheurs, — lui qui ne s'évade pas de la vie, qui y est tout empêtré comme chacun de nous (ainsi le voyons-nous dans *La Messe Là-Bas*, séparé des siens, sur l'immense quai de Rio, et tandis qu'il transforme les sacs de sucre et de café en milréis, il dépouille la Bible et écoute dans les palmes respirer Dieu).

Ce Dieu qui est « quelqu'un » pour Claudel, je le reconnais : voilà bien Celui qui me parle. La voix ineffable et que nous n'avions su capter — comme une

voix de femme ou d'enfant — c'est bien elle qui se plaint dans ces poèmes, dans ces grands coquillages que le poète exilé a ramassés au bord de toutes les mers.

« *Omnia ad me traham.* » Claudel, à l'image de son Maître, attire tout à lui; il ne se sépare pas du monde pour s'élever à Dieu; il emporte avec lui le monde dans son ascension; il nous délivre de cette angoisse qu'un Nietzsche exploite : nous ne renions pas la vie, nous ne méprisons pas la passion de notre cœur. Nous nous étions trompés; nous avions pris pour le bonheur ce qui est à la place du bonheur. Mais il n'y a pas deux amours. Cette faim, cette soif de possession si violentes que nous nous précipitions comme des fous sur des idoles de chair et de sang, elles étaient à la mesure de la petite hostie que Claudel a vue s'élever tant de fois durant cette messe de l'aube, toujours la même, au Brésil, en Chine, à Paris, à New-York, et dont le cierge unique éclaire, au fond de son œuvre immense, l'Évangile ouvert.

> Mon repos est-il assez profond pour toi? Que dit-il, ce pauvre cœur?
>
> . . . .
>
> Pour ne pas me préférer, il aurait fallu ne pas me connaître...

Pour aimer l'œuvre de Claudel, il faut avoir entendu déjà cet appel, cette voix...

Ce n'est pas une question de forme qui éloigne ses adversaires, ce n'est pas son art poétique : « Nous ne connaissons pas cet homme et nous ne savons qui il est... » S'ils parlent ainsi de lui, c'est que le disciple n'est pas plus grand que le Maître. Aujourd'hui, Dieu est terriblement inconnu; et le poète du combat spiri-

tuel, même quand il parle de l'amour humain, ne saurait éveiller aucun écho chez tant d'hommes d'à présent qui n'ont même pas l'idée de cette souffrance, de ce déchirement, du « partage de midi ». Combien peu sont capables de comprendre ce qui sépare Mésa d'Ysé ! « Je suis venu séparer... », dit Jésus. Et pourtant la créature est là, vivante, à portée de notre bouche : « Si j'étends la main, je puis vous toucher, et si je parle, vous me répondez et vous entendez ce que je dis... » Elle est là, celle qui n'est pas le bonheur, qui est à la place du bonheur. Nous la préférons un instant, cette usurpatrice. Nous faisons semblant d'être heureux, nous étreignons notre propre mort. C'est cet empêchement, ce terrible malentendu qui demeure incompréhensible pour la plupart : ce drame n'est pas leur drame.

Mais non plus cette joie n'est pas leur joie : cette exultation, cette jubilation de l'homme avec Dieu !

Il n'empêche que tout homme est venu en ce monde pour cette joie : Claudel éveille un écho dans beaucoup de cœurs non chrétiens. Il les bouleverse et soudain y met à jour les traces de cet Inconnu, de cet Oublié, jamais tout à fait inconnu, jamais tout à fait oublié.

Cher Claudel, vous le savez depuis le 28 mars : la solitude d'un grand poète n'est qu'apparente ; vous avez entendu gronder cette immense foule muette que vous avez blessée au cœur et qui vous aimait en secret. Mais le bien que vous nous avez fait, vous ne le connaîtrez qu'au jour du jugement.

François Mauriac.

Le Gérant : E. Aubin. Imp. E. Aubin et Fils. — Ligugé (Vienne).